

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PUBLICIDAD I



TESIS DOCTORAL

La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Álvaro Hernando Velandia Ortiz

DIRECTOR

Norberto Mínguez Arranz

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD I



TESIS DOCTORAL

**La construcción del personaje en el cine bélico
contemporáneo**

Álvaro Hernando Velandia Ortiz

Director

Prof. Dr. Norberto Mínguez Arranz

Madrid, 2015

“La guerra es una actriz que envejece: cada vez más peligrosa, cada vez menos
fotogénica.”

ROBERT CAPA

Quiero dedicar este trabajo de investigación a quienes ya no están y fueron ejemplo de sacrificio:

Subteniente del Ejército, Alejandro Bernal: desaparecido en combate en la defensa del cerro Old Baldy. Guerra de Corea

Teniente de Infantería de Marina, Alejandro Ledesma: secuestrado en Colombia y asesinado en cautiverio en mayo de 2003

Mis abuelos María Teresa y Álvaro

Mi amigo Rubén

Agradecimientos

Durante la realización de este proyecto viví distintas fases en las que aprendí a enfrentar las vicisitudes de lo que significa escribir una tesis doctoral. Fueron muchos los momentos en los que el camino a seguir resultó complejo, pero siempre conté con personas que me ayudaron y animaron a continuar.

Quiero recordar a quienes fueron muy importantes en la elaboración de este documento:

A Norberto Mínguez por su empeño, honestidad y por su juicioso trabajo como director.

A Diana, mi esposa, quien siempre se ha mostrado firme apoyándome en la realización de mis sueños y quien se ha convertido desde hace tiempo en la compañera permanente de este viaje.

A mi madre Martha Lucero, quien siempre buscó la solución oportuna para cada obstáculo. Cómplice de mis ideas y de los proyectos que he emprendido.

A mis profesores y estudiantes por haberme enseñado tanto. A todos quienes de una forma u otra aportaron a este proyecto.

Finalmente, quiero agradecer las experiencias y reflexiones que me dejaron el estudiar en España. Aprendí mucho de lo que significa la amistad y la importancia de vivir cada momento. Este país me mostró que las oportunidades en educación son la base desde la que se establece una sociedad.

Índice

Resumen	8
Summary	13
Palabras clave	17
1. Introducción	18
1.1 Hipótesis	23
1.2 Metodología	24
1.3 Objetivos	26
2. Marco teórico	27
2.1 Elementos de la estructura narrativa	29
2.1.1 Historia o diégesis	31
2.1.2 Relato y discurso	32
2.1.3 Relación entre diégesis y discurso	35
2.1.3.1 Causa y efecto	36
2.1.3.2 Tiempo	37
2.1.3.3 Espacio	39
2.1.4 Estructura narrativa clásica de Hollywood	40
3. Modelos de análisis en la construcción del personaje	43
3.1 Vladimir Propp	49
3.1.1 Las funciones de Propp aplicadas al relato bélico	50
3.1.2 Los atributos del héroe bélico	52
3.1.2.1 Las dos fases del héroe bélico	53
3.1.2.2 La masculinidad	54
3.1.2.3 Rebeldía contra disciplina	55
3.1.2.4 La añoranza y su confesión	57
3.1.2.5 El sacrificio a partir del sentimiento	58

3.2	Christopher Vogler	60
3.2.1	Los arquetipos	61
3.2.1.1	El héroe	62
3.2.1.2	El mentor: el anciano (o anciana) sabio (a)	64
3.2.1.3	El guardián del umbral	67
3.2.1.4	El heraldo	67
3.2.1.5	La figura cambiante	68
3.2.1.6	La sombra	68
3.2.1.7	El embaucador	70
3.2.2	Etapas del viaje heroico	70
3.2.2.1	El mundo ordinario	70
3.2.2.2	La llamada de la aventura	72
3.2.2.3	El rechazo de la llamada	73
3.2.2.4	El encuentro con el mentor	73
3.2.2.5	La travesía del primer umbral	74
3.2.2.6	Las pruebas, los aliados, los enemigos	74
3.2.2.7	La aproximación a la caverna más profunda	76
3.2.2.8	La odisea (el calvario)	76
3.2.2.9	La recompensa	77
3.2.2.10	El camino de regreso	78
3.2.2.11	La resurrección	78
3.2.2.12	El regreso con el elixir	81
4.	El género cinematográfico	82
4.1	El género bélico	86
4.2	Definición del género bélico	93
4.2.1	Relatos de militares	98
4.2.1.1	Grupos de infantería	100
I.	Arquetipos de los grupos de infantería	101
4.2.1.2	Grupos de militares en submarinos	103
4.2.1.3	Grupos de pilotos y marinos de superficie	105
4.3	El género bélico después de la Segunda Guerra Mundial	112
4.3.1	Prisioneros de guerra	115

4.3.1.1	Arquetipos de los prisioneros de guerra	116
4.3.2	Recreaciones épicas de eventos históricos	121
4.3.3	El <i>biopic</i> bélico	122
4.3.3.1	Arquetipos del <i>biopic</i> bélico	123
4.3.4	Grupos de comandos	126
4.3.4.1	Arquetipos de los comandos	128
4.3.5	Vietnam	133
4.3.5.1	Primeros filmes en 1978 y 1979	134
4.3.5.2	Filmes de extracción revisionista	135
4.3.5.3	<i>Platoon</i> y <i>La chaqueta metálica</i>	140
4.3.6	Veteranos	145
4.3.7	Civiles en el género bélico	147
4.3.7.1	Víctimas civiles	148
4.3.7.2	El Holocausto	149
4.3.7.3	El cine como testigo del Holocausto	151
5.	La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo	158
5.1	Los héroes clásicos de infantería en el cine bélico contemporáneo	161
5.1.1	<i>Black hawk derribado</i> (Ridley Scott, 2001)	161
5.1.1.1	Funciones de los personajes	163
I.	El héroe–buscador acepta o decide actuar	163
II.	El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda	169
III.	El héroe y su agresor se enfrentan en un combate	170
IV.	El héroe recibe una marca	174
V.	La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada	176
VI.	El héroe regresa a casa	178

5.1.2. Cartas desde Iwo Jima	
(Clint Eastwood, 2006)	180
5.1.2.1 Funciones de los personajes	183
I. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda	183
II. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate	191
III. El héroe recibe una marca	201
IV. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada	205
5.1.3 Jarhead (Sam Mendes, 2005)	207
5.1.3.1 Funciones de los personajes	209
I. Uno de los miembros de la familia se aleja de casa	209
II. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios	214
III. El héroe buscador acepta o decide actuar	214
IV. El héroe se va de su casa	215
V. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda	225
VI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate	227
VII. El héroe recibe una marca	231
VIII. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada	232
IX. El héroe regresa a casa	233
5.1.4 En tierra hostil (Kathryn Bigelow, 2008)	235
5.1.4.1 Funciones de los personajes	236
5.1.4.2 Atributos del héroe bélico de <i>En tierra hostil</i>	240
I. Habilidades en el combate	240
5.1.4.3 Funciones del héroe en la primera secuencia de acción bélica	241
I. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de búsqueda	241
II. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate	242

III.	La fechoría inicial es reparada	
	o la carencia colmada	243
IV.	La masculinidad	245
V.	Rebeldía	248
VI.	Sentimentalismo	252
VII.	Sacrificio	259
6.	Subgéneros bélicos después del 11/S	268
6.1	<i>El Hundimiento</i> (Oliver Hirschbiegel, 2004)	268
6.1.1	Etapas del viaje	272
6.1.1.1	El mundo ordinario	272
6.1.1.2	La llamada de la aventura	273
6.1.1.3	La travesía del primer umbral	273
6.1.1.4	El encuentro con el mentor	274
6.1.1.5	Las pruebas, los aliados, los enemigos	276
6.1.1.6	La aproximación a la caverna más profunda	280
6.1.1.7	La odisea (el calvario)	282
6.1.1.8	La recompensa	288
6.1.1.9	El camino de regreso	289
6.1.1.10	La resurrección	290
6.1.1.11	El regreso con el elixir	291
6.2	<i>Malditos bastardos</i> (Quentin Tarantino, 2009)	291
6.2.1	Etapas del viaje	295
6.2.1.1	El mundo ordinario de Shosanna Dreyfus	296
6.2.1.2	La llamada de la aventura de Shosanna Dreyfus	299
6.2.1.3	El rechazo de la llamada de Shosanna Dreyfus	301
6.2.1.4	El encuentro con el mentor de Shosanna Dreyfus	303
6.2.1.5	La travesía del primer umbral de Shosanna Dreyfus	304
6.2.1.6	Las pruebas, los aliados, los enemigos de Shosanna Dreyfus	307

6.2.1.7	La aproximación a la caverna más profunda de Shosanna Dreyfus	308
6.2.1.8	La llamada de la aventura del teniente Aldo Raine	310
6.2.1.9	El encuentro con el mentor del teniente Aldo Raine	312
6.2.1.10	Las pruebas, los aliados, los enemigos del teniente Aldo Raine	313
6.2.1.11	La aproximación a la caverna más profunda del teniente Aldo Raine	315
6.2.1.12	La odisea (el calvario) del teniente Aldo Raine	317
6.2.1.13	La recompensa del teniente Aldo Raine	319
6.2.1.14	El camino de regreso del teniente Aldo Raine	320
6.2.1.15	La resurrección del teniente Aldo Raine	321
6.2.1.16	La odisea (el calvario) de Shosanna Dreyfus	323
6.2.1.17	El regreso con el elixir del teniente Aldo Raine	326
6.3	<i>En el valle de Elah (Paul Haggis, 2007)</i>	327
6.3.1	Etapas del viaje heroico	329
6.3.1.1	El mundo ordinario	329
6.3.1.2	La llamada a la aventura	329
6.3.1.3	La travesía del primer umbral	330
6.3.1.4	Las pruebas, los aliados, los enemigos	331
6.3.1.5	La aproximación a la caverna más profunda	333
6.3.1.6	La odisea (el calvario)	333
6.3.1.7	La recompensa	336
6.3.1.8	El camino de regreso	340
6.3.1.9	La resurrección	341
6.3.1.10	El retorno con el elixir	345
7.	La influencia del héroe bélico clásico en los documentales <i>Restrepo</i> (Tim Hetherington, Sebastian Junger, 2010) y <i>Armadillo</i> (Janus Metz Pedersen, 2010)	346
7.1	Narrativa en el documental	348
7.2	Análisis de los documentales bélicos <i>Restrepo</i> y	

	<i>Armadillo</i> a partir del modelo narrativo del viaje a la aventura	351
7.2.1	El mundo ordinario	351
7.2.2	La llamada de la aventura	353
7.2.3	La travesía del primer umbral	354
7.2.4	Las pruebas, los aliados, los enemigos	357
7.2.5	La aproximación a la caverna más profunda	358
7.2.6	La odisea (el calvario)	359
7.2.7	La recompensa	363
7.2.7.1	Demostraciones de sentimentalismo en los documentales	365
7.2.7.2	Representaciones de masculinidad en los documentales	366
7.2.8	El camino de regreso	368
7.2.9	La resurrección	371
7.2.10	El retorno con el elixir	373
8.	Conclusiones	375
8.1	Resultados de la tesis frente a otros estudios sobre el cine bélico de Hollywood	375
8.2	Pertinencia del tema	377
8.3	Metodología, hipótesis y objetivos de la investigación	377
8.4	Resumen de los resultados más importantes	380
8.5	Visión crítica y limitaciones de la investigación	386
8.6	Resultados inesperados	388
8.7	Evaluación e implicación de los resultados	388
9.	Bibliografía	391
10.	Anexos	402

La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo

Resumen:

La filmografía bélica norteamericana de la Segunda Guerra Mundial fue la que estableció el modelo fundamental de lo que hoy conocemos como género bélico. Durante este tiempo, el cine de guerra construyó relatos de heroísmo con los que se ratificaron los principios de libertades y derechos que han caracterizado a la nación estadounidense. La gran cantidad de producciones y los millones de personas que asistieron a ver los estrenos bélicos norteamericanos durante la guerra, sirvieron para que en adelante, se continuara empleando el mismo modelo narrativo exitoso que simbolizó su sentimiento patriótico.

Años después, durante la Guerra Fría, una conflagración en particular significó la insalvable fractura del género. Vietnam, no solo fue la derrota de los Estados Unidos, también trajo como resultado el que la potencia viera aminorada su imagen de libertades y democracia obtenida durante las dos guerras mundiales y el cine dio cuenta de esto. El rechazo a lo cometido por las tropas se evidenció en las historias que representaron los crímenes de soldados norteamericanos contra la nación asiática. Los relatos que mostraron la Guerra de Vietnam, reflejaron el imaginario que se tuvo de un gobierno que mintió a sus combatientes con promesas de heroísmo en un lugar donde solo encontraron injusticias y muerte.

Pasaron los años y en septiembre de 2001 los Estados Unidos soportaron el más rotundo ataque sufrido en su territorio. Cientos de personas murieron cuando el extremismo islamista empleó aviones comerciales para impactar objetivos estratégicos en contra de la primera potencia militar del planeta. Este hecho solo es comparable con la ofensiva japonesa a Pearl Harbor durante la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, en 2001 el mundo conoció la tragedia del World Trade Center en directo a través de diferentes medios de comunicación.

Ambos sucesos, tanto el ocurrido en las islas del Pacífico como el acontecido en Nueva York, llevaron a una movilización de tropas para combatir en la guerra. No obstante, el género bélico, encargado de representar los ideales estadounidenses en los campos de batalla, dio en los últimos tiempos una visión distinta de la exhibida en los años cuarenta, cuando la nación viajó convencida de su deber.

Surge entonces una duda sobre las narrativas del cine bélico y el imaginario que la sociedad occidental contemporánea tiene de las guerras. Debemos preguntarnos ¿qué ocurrió con el género bélico entre la “Buena guerra” y el 11/S, para que el público no se comprometiera con la estrategia militar que propuso el gobierno de los Estados Unidos en Irak y Afganistán? Es evidente la división de opiniones que suscitaron estas guerras y los señalamientos que se hicieron sobre las causas con las que se movilizaron tropas, principalmente en Irak.

Creemos que en reconocidas películas del cine bélico actual, el heroísmo resulta poco creíble a la hora de representar los ideales con los que los estadounidenses se identifican. En síntesis, consideramos que el heroísmo clásico en el género bélico no es viable en la representación de los conflictos contemporáneos.

Para comprender la situación actual del género bélico se requiere estudiar los elementos narrativos que lo componen, pretendiendo con ello descubrir su evolución. En particular, consideramos que una pieza de la estructura narrativa es fundamental para la interpretación del cine de guerra. Es en el personaje donde encontramos el motor del relato, sus acciones están motivadas por profundos significados psicológicos que figuran los deseos y anhelos de los hombres dentro de sus procesos de realización personal.

El género bélico busca desarrollar puntos de vista sobre la realidad del combatiente, forjando reflexiones acerca del individuo como signo fundamental de la pequeña sociedad que se crea en la convivencia de grupos de soldados. Para lograrlo, construyeron dramas sobre los jóvenes que estaban lejos de casa, combatiendo y muriendo en favor de la libertad.

Consideramos que para realizar el estudio propuesto, debemos aplicar modelos que han demostrado ser exitosos en el análisis y en el diseño de relatos y de personajes. Diferentes teóricos dedicaron sus obras a los estudios

narratológicos, es el caso de Vladimir Propp, quien observó múltiples similitudes entre los personajes universales y los de los cuentos tradicionales rusos. Igualmente, Christopher Vogler, retomando las ideas de Joseph Campbell, planteó un esquema de relato cinematográfico elaborado a partir de los arquetipos y los vínculos psicológicos que tienen los personajes fantásticos con el inconsciente colectivo. En ambos casos, los autores confirmaron el origen mítico que tienen las figuras y su función social como íconos de los principios que rigen a las diversas culturas.

Así pues, asumimos como objetivo fundamental el análisis del género bélico desde la construcción de sus personajes, para lo cual emplearemos el modelo narrativo de funciones de Propp y el de los arquetipos de Vogler. Con estas herramientas buscamos dar respuesta a nuestra hipótesis, aquella en la que afirmamos que el heroísmo clásico no es factible en los relatos cinematográficos de las guerras contemporáneas.

Resultados

Después de revisar y analizar la creación y evolución del personaje bélico, esta tesis ofrece varios resultados. El primero es una propuesta de categorización del personaje de cine de guerra. Empleando los elementos que constituyen la construcción del protagonista bélico, definimos sus características y seleccionamos categorías para su análisis.

Basándonos en las teorías de varios autores, en particular de Robert T. Eberwein y Jeanine Basinger, encontramos la estructura de grupos de infantería como la base fundamental del género bélico. De ahí partimos al análisis de los subgéneros y a su categorización a partir de los elementos narrativos que identifican a los tipos de personaje.

Lo segundo que observamos, es que las posibilidades del héroe de guerra dependen en gran medida del contexto histórico en el que se le ubica y en el momento de su creación. Aunque cuentan con múltiples semejanzas, no es lo mismo un héroe de infantería creado durante la Segunda Guerra Mundial a uno forjado en 1998 como es el caso de *Salvar al soldado Ryan*, incluso estando ambos ubicados en el mismo conflicto. El de los años cuarenta justifica su

sacrificio en gran medida por el amor a la bandera, el soldado de a pie de los noventa morirá sobre todo por la fraternidad de armas, sus emociones hacia el compañero justifican su participación en la guerra.

Del mismo modo, no es lo mismo un héroe ubicado en el contexto de la Segunda Guerra Mundial a uno que combate en Irak. La memoria que la sociedad estadounidense tiene de ambos conflictos es distinta, y esto necesariamente afecta la construcción narrativa del personaje bélico. Al final, un héroe es el representante de los valores e ideales sociales, si se demuestra heroísmo en un conflicto que se reconoce como injustificado, la gente no apoyará al protagonista en su aventura.

Por ejemplo, observamos que el heroísmo bélico clásico requiere de combatientes comprometidos con la fraternidad bélica, dispuestos al sacrificio para salvar al hermano de armas. En casos como *Jarhead*, *En tierra hostil* y *En el valle de Elah* la agrupación de infantería no encuentra las razones suficientes para el sacrificio, todo lo contrario, la guerra a la que se enfrentan los convierte en seres viscerales, cada vez menos entregados a la compasión y al compromiso con el otro, se alejan de su componente más espiritual dejándose llevar por las bajas pasiones, lo que los convierte en asesinos o en adictos a la guerra.

Así mismo, analizando la composición narrativa de los personajes en la agrupación de infantería contemporánea, observamos que la única posibilidad de heroísmo se da por el sacrificio realizado en nombre de los hermanos de armas. Sólo cuando se lucha por salvar al compañero el género encuentra la posibilidad de resarcir el heroísmo de los campos de batalla. En *Black Hawk derribado* surge la figura heroica al forjarse un héroe compasivo y siempre dispuesto a entregarlo todo por sus hermanos. En este caso, el público aceptó y aplaudió el heroísmo clásico cuando descubrieron a un grupo de jóvenes con fuertes valores que combatía a un enemigo deplorable. Igualmente aprobaron el relato al tratarse de una historia enmarcada en el hecho histórico reconocido por los sacrificios verdaderos que realizaron los militares. Quienes participaron en la fallida operación que inspira el filme, buscaron por todos los medios salvar a sus compañeros y no dejar atrás a ninguno de los combatientes, así hubieran caído en acción.

Lo mismo ocurre en *Cartas desde Iwo Jima* en el que el heroísmo de la agrupación de infantería se consigue cuando la compasión surge en los recuerdos escritos durante los momentos íntimos que comparte la fraternidad bélica. La carta como símbolo sentimental, característica del heroísmo clásico, honra el recuerdo de los que se sacrificaron por salvar a su nación, incluso cuando encarnan a uno de los enemigos tradicionales del género bélico hollywoodense.

La tesis también sirvió para comprender la situación actual de los personajes que protagonizan los subgéneros que igualmente componen el cine bélico. En el caso del héroe comando confirmamos que su construcción narrativa todavía cuenta con amplias posibilidades, mucho más cuando un director como Tarantino lo emplea para vengar las injusticias cometidas en la Segunda Guerra Mundial.

Así pues, nuestra hipótesis se cumple, ya que en las guerras contemporáneas no está justificado el heroísmo. Resulta poco creíble y muy cuestionable que puedan surgir héroes clásicos cuando conocemos el comportamiento de los soldados en Irak, la opresión contra los pobladores de esta nación y los intereses económicos que llevaron al derrocamiento del dictador Hussein. Por ende, la morfología bélica se verá obligada, una vez más, a echar la mirada atrás para recordar el heroísmo de la Segunda Guerra Mundial, logrando renovar los ideales de sacrificio y de deber con la nación en los que se sustenta su cultura y su pasado.

Building the character in contemporary war films

Summary:

The American war films of the Second World War were the ones that established the basic model of what we now call War Genre. During this time, war films built stories of heroism that ratified the principles that have always characterized the American nation. The large number of productions and the millions of people who attended American war films during the war, served to hereinafter continue using the same successful narrative model that symbolized their patriotism.

Years later, during the years of the Cold War, a conflagration in particular meant the insurmountable genre split. Vietnam was not only the defeat of the United States, but it also resulted in the north power nation to lessen its image of freedom and democracy obtained during the former two world wars. The film realized this. Rejection of what was done by the troops was evident in the stories that represented the crimes of American soldiers against the Asian nation. The stories that showed the Vietnam War were a reflection of the thoughts that people had of a government that lied to its fighters with promises of heroism in a place where the only thing to be found was injustice and death.

Years passed and in September 11th 2001, the United States endured the most resounding attack suffered on its territory. Hundreds of people died when Islamist extremism used commercial aircrafts to hit strategic targets against the first military power on the planet. This incident is only comparable with the Japanese attack on Pearl Harbor during World War II; however, in 2001, the world witnessed the tragedy of the World Trade Center live through different media.

Both events occurred in the Pacific islands and in New York led to a mobilization of troops to fight the war. However, the War Genre, appointed to represent American ideals on the battlefield, gave a new different view far away from the one exhibited in the forties, when the nation traveled convinced of its duty.

This raises a doubt about the narratives of war films and the thoughts that the contemporary Western society has of wars. We must wonder what happened to the War Genre between the "Good War" and 9/11, so that the public did not compromise with the military strategy proposed by the government of the United States in Iraq and Afghanistan? It is clear the division of opinions that attracted these wars and the comments that were made about the causes for the troops to be mobilized, mainly in Iraq.

We think that in current war movies, heroism is not credible when it comes to represent the ideals that Americans identify with. To sum up, we consider that classical heroism in the war genre is not viable in the representation of contemporary conflicts.

To understand the current situation of the war genre war it is necessary to study the narrative elements that compose it, seeking to discover their evolution. In particular, we consider a part of the narrative structure is essential for the interpretation of the cinema of war. It is in the character that we find the engine of the story. His/her actions are motivated by deep psychological meanings connected to the wishes and desires of men in their processes of self-realization.

The war genre seeks to develop views on the reality of the fighter, forging reflections on the individual as the fundamental sign of the small society that is built on the coexistence of groups of soldiers. To achieve this, they built dramas on youth who were far from home, fighting and dying for freedom.

We believe that for the proposed study, we should apply models that have proven successful in analysis and design of stories and characters. Different theorists devoted their works to narrative studies. This is the case of Vladimir Propp who noted many similarities between universal characters and traditional Russian tales. Similarly, Christopher Vogler, reprising Joseph Campbell's ideas, proposed a cinematographic scheme made from archetypes and psychological links that fantastic characters have with the collective unconscious. In both cases, the authors confirmed the mythical origin that the figures have and their social function as icons of the principles governing the various cultures.

Thus, we assume as a fundamental objective the war genre analysis from the perspective of the construction of its characters, for which we will employ narrative functions from Propp's model and archetypes from Vogler. With these

tools, we would like to address our hypothesis. We affirm that the classical heroism is not feasible in film stories of contemporary wars.

Results

After reviewing and analyzing the creation and evolution of the warlike character, this thesis demonstrates several results. The first is a proposed categorization of the war film character. By using the elements of the construction of the military character, we can define its characteristics and select categories for its analysis.

Based on the theories of several authors, including Robert T. Eberwein and Jeanine Basinger, we find the structure of groups of infantry as the fundamental basis of the war genre. From this point, we start the analysis of categorization and its subgenres from the narrative elements that identify the types of characters.

The second thing is that the chances of the war hero depend largely on the historical context in which it is located and at the time of its creation. Although they have many similarities, it is not the same an infantry hero created during the Second World War to one forged in 1998 such as *Saving Private Ryan*, even when both are located in the same conflict. The one set in the forties justifies his sacrifice greatly for the love of the flag, the other soldier will die in contemporary fraternity of firearms, his emotions towards his partner justify his participation in the war.

Similarly, it is not the same a hero placed in the context of the World War II to one fighting in Iraq. The memory that the American society has of both conflicts is different, and this necessarily affects the narrative construction of the warlike character. In the end, a hero is the representative of all social values and ideals. If exposed heroism in a conflict is recognized as unjustified, people will not support the hero in his adventure.

For example, we note that classical heroism requires committed fighters to the war fraternity, willing to sacrifice to emulate their brothers in arms. In cases like *Jarhead*, *The Hurt Locker* and *In the Valley of Elah* infantry grouping is not

enough reason to sacrifice; on the contrary, the war they faced makes them visceral beings less given to the compassion and commitment to each other. They leave its most spiritual component carried away by the passions that make them murderers or addicted to war.

Also, analyzing the narrative composition of characters in contemporary infantry grouping, we note that the only possibility of heroism is given by the sacrifice made on behalf of the brothers in arms. Only when you struggle to save your partner, the genre finds the ability to recover the heroism of the battlefield. In *Black Hawk Down* the heroic figure comes out by forging a compassionate hero and always willing to give everything for his brothers. In this case, the public accepted and applauded the classic heroism when they discovered a group of young people with strong values that fought a deplorable enemy. They also approved the story as it is framed in the historical fact recognized by the true sacrifices made by the army. Those who participated in the failed operation that inspired the film, sought by all means save his comrades and not leave behind any of the combatants, whether fallen in action or not.

The same happens in *Letters from Iwo Jima* in which the heroism of infantry grouping is achieved when compassion arises in the written memories shared by the warlike fraternity. The letter as a sentimental symbol, characteristic of classical heroism, honors the memory of those who sacrificed to save their nation, even when embodied one of Hollywood's traditional enemies of the war genre.

The thesis also served to understand the current situation of the characters in the subgenres that also make up the military type. In the case of the hero commando-type, we can confirm that its construction still has extensive targeting capabilities, much more when a director like Tarantino uses it to avenge the injustices committed in World War II.

Thus, our hypothesis is fulfilled because in modern warfare there is no scope for heroism. It is not credible and quite questionable that classic heroes may arise when we know the behavior of soldiers in Iraq, the oppression against the

people of this nation and the economic interests that led to the overthrow of dictator Hussein. Thus, the war morphology will be forced once again to take the look back to remember the heroism of World War II, achieving to renew the ideals of sacrifice and duty to the nation in which their culture and past is based.

Palabras clave

Cine bélico estadounidense, género bélico, personaje, elementos narrativos, memoria, héroe de guerra, sacrificio, hermanos de armas, guion cinematográfico

Keywords

American war films, war genre, character, narrative elements, memory, war hero, sacrifice, brothers in arms, screenplay

1. Introducción

El 8 de diciembre de 1941 el congreso de los Estados Unidos declaró, con un solo voto en contra, la guerra contra el Imperio del Japón¹. Un día después del ataque a la base militar de Pearl Harbor² los norteamericanos entraron directamente a formar parte de la Segunda Guerra Mundial.

La sociedad norteamericana se volcó en favor de la búsqueda de la victoria³. El compromiso fue total cuando la necesidad era defender al país, la democracia y los valores que los identifican. La economía, la política, la religión y en general todos los sectores del Estado, aunaron esfuerzos para apoyar a los soldados que emprendieron el viaje al Pacífico y a Europa. En gran medida, el soporte social que logró liderar el gobierno fue concebido desde la cultura, la cual desempeñó un papel fundamental en la creación y el mantenimiento del imaginario colectivo optimista sobre la necesidad de triunfo y del imperioso sacrificio para conseguirlo. Así pues, el cine se convirtió en una herramienta de propaganda muy importante para los Estados Unidos. Sus pantallas detallaron el devenir de los dos frentes en los que combatieron los jóvenes norteamericanos, se mostraron historias de heroísmo que justificaron las acciones desarrolladas por el país lejos de sus fronteras.

Las producciones cinematográficas, durante la Segunda Guerra Mundial, tenían un claro objetivo según Hilario J. Rodríguez: “el esfuerzo del cine en la guerra no se fundamentó en ningún momento en la documentación veraz de la contienda, sino en el mantenimiento de la moral y de la fe de la población civil” (2006: 57). La misión de rodar el conflicto fue encargada a Hollywood y no a documentalistas como Robert Flaherty⁴, quien de seguro habría dado visiones más realistas de los campos de batalla. Bajo este contexto, se requería generar sentimientos positivos que inspiraran la movilización en favor de la nación. Fue

¹ Ver ilustración en la página 403

² Ver ilustración en la página 402

³ El documental *Price for peace* (James Moll, 2002) producido por Steven Spielberg, retrata cómo una avalancha de jóvenes voluntarios movidos por sentimientos patrióticos y de venganza, hicieron largas filas para enlistarse en las diferentes unidades de las fuerzas militares estadounidenses; la identidad con la nación y con el ejército era notable, la coyuntura en la que se encontraba el país así lo reclamaba.

⁴ Realizador estadounidense que rodó el famoso documental *Nanook el esquimal* (1922).

un gran momento para el cine bélico por la cantidad de producciones que se realizaron, pero carecieron de libertad a la hora de abordar el significado de lo que soportaban los soldados en el frente.⁵

Para muchos teóricos⁶, la filmografía bélica norteamericana de la Segunda Guerra Mundial fue la que estableció el modelo básico de lo que hoy conocemos como género bélico, sin embargo, el cine que representa la memoria⁷ de los conflictos se origina con anterioridad. Por ejemplo, durante la Primera Guerra Mundial se realizaron películas como *Civilization* (Reginald Barker, Thomas H. Ince y Raymond B. West, 1916) que cuestionó la conflagración que desangró al mundo como nunca antes se había visto, mientras que *Hearts of the world* (D. W. Griffith, 1918) apoyó las acciones militares que se llevaron a cabo en contra del ejército alemán. De la misma forma, *J'accuse!* (Abel Gance, 1919) o *Shoulder arms* (Charles Chaplin, 1918)⁸ sentaron opiniones a partir de relatos que representaban los imaginarios de “La gran guerra”.

El género bélico, como modelo narrativo constituido, es instaurado por críticos y teóricos a partir de 1942, cuando se comenzaron a presentar historias sobre la Segunda Guerra Mundial. En principio trataron la guerra en el Pacífico dentro del periodo que Robert Eberwein define como “filmes de represalia” (2010: 20)⁹. Las historias respondieron a la necesidad social de un pueblo golpeado que buscaba esperanza y venganza por el ataque que el enemigo japonés había perpetrado en la base naval de Pearl Harbor¹⁰. En este momento, el cine bélico construyó relatos de heroísmo con los que se ratificaron los principios que siempre han caracterizado a la nación estadounidense. Así se estableció lo que en adelante sería la estructura fundamental sobre la cual evolucionaría el género

⁵ Ver ilustración en la página 402

⁶ Véase el capítulo dedicado a la definición del género bélico.

⁷ Según Baer, la memoria “implica simplificación, reducción, selección y olvidos” (2005: 23), es la manera en la que un grupo específico trae el pasado al presente, a partir de factores psicológicos y emocionales de cada individuo que a su vez se comunican socialmente para llegar a un acuerdo de lo que se reconoce como “lo que ocurrió”. Es por tanto, una interpretación generalizada de la historia.

⁸ Ver ilustración en la página 404

⁹ En adelante, todas las traducciones de citas y de referencias a textos escritos en otros idiomas son de elaboración propia.

¹⁰ Eberwein (2010) afirma que los ataques del 11 de septiembre (11/S) ofrecen una oscura perspectiva desde la cual podemos tratar de simpatizar con los sentimientos de violación y ultraje vividos por los estadounidenses después del bombardeo que los introdujo en la Segunda Guerra Mundial.

bélico. La gran cantidad de producciones y los millones de personas que asistieron a ver los estrenos bélicos norteamericanos durante la guerra, sirvieron para que en adelante se continuara empleando el mismo modelo narrativo exitoso que simbolizó su sentimiento patriótico¹¹.

La victoria aliada dio inicio a un nuevo periodo de inestabilidad; la Guerra Fría presentó a dos grandes bloques políticos que durante los siguientes años se disputarían el poder para controlar la mayor parte del planeta. En este contexto, algunos realizadores hollywoodenses empezaron a mostrar su inconformidad por el clima de permanente zozobra que mantenía en vilo la seguridad mundial. Las diferentes posturas ideológicas en los Estados Unidos se enfrentaron con relatos que apoyaban el valor del sacrificio o criticaban el sinsentido de la muerte en los campos de batalla.

Los relatos sobre Vietnam no solo representaron el rechazo de la sociedad a los crímenes que las tropas norteamericanas cometieron en la nación asiática, sino que también mostraron el imaginario colectivo sobre un gobierno que mintió a sus jóvenes combatientes para enviarlos a una guerra injustificada donde solo encontraron la muerte. El heroísmo y el sacrificio patriótico en el cine de Hollywood cambiaron para siempre.

En la actualidad, el género bélico sigue cumpliendo la función de representar los ideales de las naciones sobre de las guerras. Esto incluye el cuestionar los conflictos que muchos consideran injustificados e interesados. Afganistán y en particular, Irak, son guerras complejas de narrar, soportan el peso de Vietnam donde el inconformismo por las acciones bélicas fue notable.

Muchas de las historias sobre las presentes guerras de Oriente Próximo se construyen para denunciar la barbarie o las muertes de soldados estadounidenses en misiones que no están justificadas. Hoy los relatos que mantienen el espíritu heroico norteamericano miran atrás y recuerdan lo conseguido en las grandes guerras, cuando un enemigo visible debía ser

¹¹ Siegfried Kracauer razona lo siguiente sobre el cine bélico: "las películas de un país señalan su mentalidad de manera más directa que cualquier otra forma de expresión artística. Esta afirmación es particularmente verdadera cuando se aplica al cine de guerra de una nación" (Kracauer citado por Hodgkins, 2002: 74).

derrotado para mantener el código de valores sobre el que se establece la nación. Cuando el género bélico muestra el orgullo patriótico que define a los norteamericanos como sociedad, recurre a lugares como Normandía, Iwo Jima, Midway o las Ardenas, en los que la memoria encuentra implícito el significado de heroísmo y sacrificio.

Para comprender las diferencias del cine bélico actual con el modelo clásico que se estableció durante la Segunda Guerra Mundial, es necesario realizar un análisis en profundidad, que estudie los elementos narrativos que componen al género. Así conseguiremos descubrir su evolución.

En particular, consideramos que una pieza de la estructura narrativa es fundamental para la interpretación del género bélico. Es en el personaje donde encontramos el motor del relato, sus acciones están motivadas por profundos significados psicológicos que figuran los deseos y anhelos de los hombres dentro de sus procesos de realización personal.

Un héroe no es tan solo el protagonista de una historia, es además la figuración de nuestros ideales, por tanto, deseamos firmemente que triunfe derrotando al mal, porque así confirmamos nuestras creencias y comprendemos que nuestro pensamiento es el correcto¹². Esto, extrapolado a las historias de guerra, implica la personificación de aquellos hombres y mujeres que lucharon y murieron defendiendo los valores con los que se identifican las naciones.

El género bélico desarrolló distintos puntos de vista sobre la realidad del combatiente, reflexionando sobre el individuo como signo fundamental de la pequeña sociedad que se creaba en la convivencia de grupos de soldados. Para lograrlo, construyeron dramas sobre los jóvenes que estaban lejos de casa; así lo expresa Guillermo Altares: “filmar una emoción a través de personajes, hacer que los espectadores vivan la guerra en la pantalla como algo que no es ajeno” (1999: 33).

¹² Según el guionista Blake Snyder “las películas son máquinas de emocionar de intrincado mecanismo. Son relojes suizos con ruedas dentadas y engranajes de precisión que las hacen avanzar con un tictac” (2010: 48). Por tanto, los elementos de la narración están ordenados para seducir al público generándole emociones, que en el caso del género bélico guardan relación con el patriotismo y con la defensa de los valores que le representan.

Para estudiar el género bélico, lo indicado es aplicar modelos que han demostrado ser exitosos en el análisis y en el diseño de relatos y de personajes. Como se indicó anteriormente, diferentes teóricos han dedicado su trabajo a los estudios narratológicos, como Vladimir Propp, quien observó múltiples similitudes entre los personajes universales y los de los cuentos tradicionales rusos. Igualmente, Christopher Vogler, retomando las ideas de Joseph Campbell, planteó un esquema de relato cinematográfico elaborado a partir de los arquetipos y los vínculos psicológicos que tienen los personajes fantásticos con el inconsciente colectivo. En ambos casos, los autores confirmaron el origen mítico que tienen las figuras y su función social como íconos de los principios que rigen las diversas culturas.

En el género bélico las figuras que representan la memoria de las guerras también cuentan con elaboraciones basadas en los personajes de la mitología¹³. En este sentido, las teorías de Propp y Vogler se pueden emplear en una investigación como la nuestra, dedicada al análisis del combatiente, ya que los protagonistas del género bélico cumplen una serie de funciones –como propone el autor ruso– y desarrollan un viaje a la aventura, que es lo que explica el autor norteamericano. Sobre estos dos modelos de construcción narrativa basaremos el análisis de los filmes que hemos seleccionado como representativos del género.

Así pues, proponemos una investigación del cine bélico desde su elemento esencial, el personaje, buscando respuestas sobre la representación de eventos clave de la historia. El héroe y los demás arquetipos nos servirán para descubrir la evolución narrativa de un género que se ha transformado a partir de los cambios en las sociedades (dados por las distintas contiendas a las que se han enfrentado). En particular, queremos saber qué llevó a que el cine bélico contemporáneo tenga las características con las que cuenta en la actualidad, donde al parecer resulta imposible que exista el heroísmo en los cuestionados conflictos de Irak y Afganistán. Debemos entonces centrarnos en una hipótesis

¹³ Acerca de los argumentos universales empleados en los guiones, Xavier Pérez señala: “todos esos filmes son, en resumen, actualizaciones ejemplares del repertorio plural, versátil y absolutamente necesario de los argumentos milenarios del pasado. Pero son también, y sobre todo, memoria imprescindible para el futuro de una tradición de la que se han nutrido, y de la que han pasado a formar parte, con admirable capacidad de adecuación a las preocupaciones de su época” (2006: 51).

que sirva de hilo conductor de la investigación.

1.1 Hipótesis

Cuando Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial, las películas de propaganda promovieron la participación de la sociedad en el conflicto. Muchos quisieron ayudar, ya que entendieron el sacrificio como un sagrado deber que devolvería al mundo la libertad. Años después, en septiembre de 2001, los Estados Unidos soportaron el más contundente ataque sufrido en su territorio. Cientos de personas murieron brutalmente cuando el extremismo islamista empleó aviones comerciales para impactar contra objetivos estratégicos de la primera potencia militar del planeta. A diferencia de Pearl Harbor, el mundo conoció la noticia en directo a través de diferentes medios de comunicación.

Ambos sucesos, tanto el ocurrido en las islas del Pacífico como el acontecido en Nueva York, llevaron a una movilización de tropas para combatir en la guerra. No obstante, el cine bélico de Hollywood, encargado de representar los ideales estadounidenses en los campos de batalla, dio en los últimos tiempos una visión distinta de la exhibida en los años cuarenta, cuando la nación viajó convencida de su deber.

Surge entonces una pregunta sobre las narrativas del género bélico, las cuales, como ya mencionamos, representan el pensamiento de la sociedad que las construye. ¿Qué ocurrió con el cine bélico estadounidense entre la “Buena guerra” y los conflictos posteriores al 11/S? Es necesario entonces, generar una hipótesis que nos sirva de guía de investigación en el análisis narrativo que pretendemos.

Creemos que en reconocidas películas del cine bélico contemporáneo, el heroísmo resulta poco creíble a la hora de representar los ideales con los que los estadounidenses se identifican. En síntesis, nuestra hipótesis es que el heroísmo clásico en el cine bélico de los Estados Unidos, no es viable para la representación de las guerras recientes.

1.2 Metodología

Para contestar a la pregunta que nos hemos formulado y para comprobar si nuestra hipótesis es válida, debemos seguir una serie de pasos en el desarrollo de un análisis narrativo cinematográfico completo, que nos permita comprender con claridad nuestro objeto de estudio.

Lo primero es definir un marco teórico que sustente el análisis fílmico del cine bélico estadounidense, en el que debemos incluir:

- Un repaso de la construcción mitológica del personaje para comprender su función de encarnar a la humanidad y sus costumbres.
- Definir ‘historia’ y ‘relato’ como elementos que componen esencialmente la narrativa del cine.
- Precisar causa, efecto, tiempo y espacio como elementos narrativos sobre los cuales se construyen los personajes.
- Comprender el modelo narrativo establecido por Hollywood, el cual ha sido exportado y aceptado como estructura instituida en otras muchas cinematografías. Este modelo narrativo será tomado como base para el presente trabajo de investigación, tanto en las películas de origen estadounidense, como en otras que están influenciadas por esta cinematografía.
- Explicar modelos que valoren los aspectos mítico y psicológico de los personajes, con los que se demuestran las similitudes narrativas en los relatos de las diferentes culturas.
- Describir la composición del personaje a partir de las teorías de Vladimir Propp y Christopher Vogler, las cuales nos servirán de modelos de análisis en los filmes seleccionados como representativos del género bélico.
- Verificar la función social de los géneros y definir nuestro objeto de estudio: el género bélico.
- Revisar la evolución narrativa del personaje bélico para comprender su construcción y los cambios que vivió durante de la historia del siglo XX.

En el segundo eje de la investigación, nos dedicaremos al análisis del cine bélico contemporáneo para descubrir su situación actual, lo compararemos con las películas clásicas que establecieron el género, así lograremos comprender la ideología de sus relatos y las causas que llevaron a que el héroe de nuestros días se distancie notablemente del de la Segunda Guerra Mundial. En los capítulos que tratan las más recientes muestras de la filmografía bélica, haremos una selección representativa de lo más destacado del cine bélico de Hollywood en la actualidad.

Es bien reconocida la importancia que tienen los Premios Óscar en la industria cinematográfica y en el interés de la nación estadounidense: “la ceremonia de los Óscar se transmite desde 1953 por televisión norteamericana, pero el cine norteamericano honra a sus estrellas y a sus mejores películas desde la temporada 1927 – 1928.” (Augros, 2000: 166).

El país encuentra en este evento, no solo el reconocimiento de lo que la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de los Estados Unidos considera lo mejor del año, sino una oportunidad de publicitar los filmes para atraer la atención del público. Como lo señala Augros: “Entre 1986 y 1993, los vencedores del Óscar a mejor película ven cómo su recaudación en taquilla aumenta una media de un 24 por ciento.” (2000: 167).

En gran medida, el éxito de las películas nominadas al Óscar proviene de narrativas que demuestran con sus historias los valores que identifican a los estadounidenses. Relatos de superación personal, ideal romántico, principios familiares y sacrificio son los que predominan en las distintas categorías como favoritos en el evento de premiación cinematográfica de mayor reconocimiento a nivel mundial. Así mismo, los Óscar también prefieren las películas protagonizadas por personajes que ponen en duda o que cuestionan la pérdida de esos valores fundamentales.

Las películas bélicas nominadas a los Premios Óscar son ampliamente distribuidas a nivel mundial y representan la visión que tienen los directores sobre la guerra en distintos momentos. Una gran cantidad de público en Estados Unidos asiste a las salas de cine a observarlas y la crítica centra su

atención en ellas. Las películas galardonadas distinguen lo que la industria de Hollywood considera lo más destacado y lo más distribuido de su filmografía. Los filmes nominados sirven como muestra representativa de las historias con las que la nación norteamericana se identifica en las salas de cine.

1.3 Objetivos

Los objetivos a los que nos dirigimos con esta investigación sobre los personajes del género bélico son los siguientes:

- I. Comprender la narrativa cinematográfica y sus posibilidades de creación.
 - Explicar los elementos fundamentales que componen la construcción narrativa.
 - Definir los modelos de construcción del relato que podemos aplicar para el análisis del personaje en el cine bélico.
 - Señalar las funciones narrativas y sociales del cine bélico.
- II. Descubrir la evolución narrativa e histórica del personaje en el cine bélico.
 - Definir el momento de inicio que los teóricos dan al género bélico para su estudio.
 - Categorizar los tipos de personajes que conforman el género bélico.
 - Descubrir la evolución de los atributos narrativos que identifican al personaje bélico.
 - Interpretar la representación de las guerras y la influencia del contexto en el momento de creación del filme.
- III. Reconocer la situación actual del personaje del género bélico, a partir del análisis de una selección de películas bélicas contemporáneas.
- IV. Concluir cuál ha sido la evolución del imaginario heroico que compone al personaje en el género bélico cinematográfico.
 - Finalizar la investigación verificando o refutando la hipótesis enunciada en esta introducción y dando respuesta a la pregunta asociada a dicha hipótesis.

2. Marco teórico

Desde los primeros tiempos, la oposición entre el bien y el mal ha sido una constante en las narraciones creadas por la humanidad para comprender el mundo. Los símbolos con los que el hombre representa sus imaginarios, están plasmados en figuras concebidas para explicar el estado ideal al que quiere llegar. Igualmente, la mitología forjó diferentes personajes que advierten sobre los peligros a los que se enfrenta la naturaleza humana y que también representan los factores psicológicos negativos que afectan la personalidad de cada individuo.

Un héroe mitológico griego como Perseo¹⁴, encarna la idealización del ser humano: el semidiós, hijo de la tierra (Dánae mujer terrestre) y del espíritu (Zeus divinidad del dios supremo), se convierte en el equilibrio victorioso entre cuerpo y alma. Perseo, en su largo viaje, tiene que luchar contra distintos peligros antes de alcanzar su objetivo, el cual es la liberación de Andrómeda. Para rescatarla, el héroe debe combatir a su adversario primordial: la Medusa, la horripilante hermana de Euríale y Esteno. Cada una de las tres gorgonas representa las abominables perversiones en las que puede caer el hombre (social, sexual y espiritual). En particular, la Medusa simboliza la pulsión de la deformación espiritual, lo que la convierte en la reina, ya que su corrupción está incluida de manera implícita en los otros dos engendros. Así, aquel que cae y se deja seducir corrompiendo su espíritu, también será presa de los vicios corporales y sociales. Perseo combate a la Medusa y la vence, después logra escapar de las otras dos gorgonas. Por tanto, la interpretación del mito es que el héroe al derrotar las debilidades del espíritu, escapa también de los vicios del cuerpo.

En realidad, la victoria de Perseo es el triunfo del hombre contra los peligros del enemigo interior. La derrota de la Medusa es la representación de aquel que logra vencer la vanidad; vanidad que según Diel (1985) es el “rechazo de la culpabilidad”, es decir, el estancamiento personal por la fuerza de la autocomplacencia luego de creerse víctima de una falta inexpugnable. En otras palabras, quienes miran directamente a los ojos del monstruo de la “vanidad

¹⁴ Ver ilustración en la página 405

culpable”, quedan petrificados. La Medusa representa el miedo a verse señalado por los demás ante el fracaso. Solo quienes afrontan los temores interiores, se conocen y asumen con valentía la realidad, y así logran vencer al enemigo interior que les impide avanzar hacia sus objetivos.

Otro personaje mitológico griego –también hijo de Zeus y descendiente de Perseo– es Heracles, resultado de la infidelidad del dios supremo con una mujer mortal; este hecho produjo los celos y el rechazo de la diosa Hera al recién nacido, la cual no perdonó los divinos favores dados a la madre del niño. Bendecido con el don de una fuerza sorprendente, Heracles representa el poderoso impulso de lo espiritual heredado de su padre y a la vez simboliza la carencia del don del amor negado por la celosa Hera. Por tanto, el héroe sufre la imposibilidad de la “sublimación del alma”, en lo que se refiere a la unión del espíritu con el deseo sexual. El personaje se debate entonces entre la firmeza del valor sobresaliente y la posibilidad de caer en la corrupción carnal. En sus múltiples aventuras, Heracles se enfrenta a seres que representan la decadencia del alma. Una de estas figuras monstruosas es la Hidra de Lerna, serpiente con varias cabezas que renacen al ser seccionadas por el metal. El engendro simboliza la vanidad en su cuerpo y los vicios que promueve esa vanidad en sus cabezas; para ser aniquilada, debe sumarse la espiritual espada que corta y el fuego purificador que cauteriza y que impide el renacimiento de la testa.

Diel (1985) interpreta el mito de Heracles¹⁵ y la Hidra al señalar que, para la eliminación de las perversiones, es necesario controlar la vanidad del espíritu, ya que si no es regulada, los vicios del cuerpo renacen después de ser anulados en apariencia. El héroe vence al mal y para ello utiliza instrumentos que representan las virtudes con las que cuentan los hombres. En el caso de Perseo, el semidiós triunfa sobre la Medusa por el escudo que le ha dado Palas Atenea, divinidad de la sabiduría y de la verdad. El escudo sirve para reflejar la realidad interior del individuo a partir de una imagen verídica, de esta forma, se otorga el conocimiento a cada cual sobre sí mismo. El espejo de Palas es la representación del arte, capaz de mostrar emociones, valores, defectos y cualidades. El arte es el instrumento que vence a la “vanidad culpable” y que simboliza la imagen

¹⁵ Ver ilustración en la página 405

creadora de verdad en la cual el hombre se puede observar realmente para comprenderse.

Al ser un arte, el cine representa las realidades del público que lo observa. La lucha entre el bien y el mal, que proviene del mito, se emplea en las historias cinematográficas para revelar las virtudes con las que cuentan y los temores a los que se enfrentan las sociedades y los humanos que las componen. Así surgen los personajes del filme, quienes cuentan con múltiples elementos forjados desde la tradición, y que representan a la imaginación de los hombres en su necesidad de interpretarse.

Diel se refiere a los seres mitológicos como “imágenes del destino del hombre, que en realidad representan las cualidades del alma” (1985: 13). El destino que menciona el autor son los hechos que llevan a la figura a conseguir su divinidad. Sobre el camino que debe recorrer el héroe, la cultura ancestral elaboró diversas narraciones que buscaban explicar las bases fundamentales del hombre y la sociedad empleando modelos que sirvieran de ejemplo a las nuevas generaciones. Estas formas de narración se siguieron aplicando durante la historia de la humanidad y ahora son la base de las narrativas contemporáneas.

Para lograr una mejor apreciación de la narración cinematográfica, es conveniente tener en cuenta el fundamento mítico en el que se cimientan sus relatos. El estudio de la composición narrativa requiere asumir el filme como una obra de arte estructurada¹⁶ y simbólica que representa elementos esenciales del ser humano y el grupo al que pertenece.

2.1 Elementos de la estructura narrativa

El estudio del funcionamiento y la construcción del sistema narrativo cinematográfico, requiere analizar los métodos con los que se ha investigado la literatura. Por consiguiente, al diferenciar los elementos del relato fílmico, estamos aplicando teorías propias del ámbito narratológico. Diversos autores

¹⁶ Robert McKee define la estructura como “una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo” (2011: 53).

han realizado propuestas al respecto, entre ellos Jacques Aumont *et al.*, quien explica cómo para el estudio del filme es pertinente distinguir todo lo que es fundado y exclusivo de lo cinematográfico, de lo procedente del teatro y la novela.

El interés del estudio del cine narrativo reside en primer lugar en que, aún hoy, es dominante y que a través de él se puede alcanzar lo esencial de la situación cinematográfica, su lugar, sus funciones y sus efectos, para situarla en el conjunto de la historia del cine, de las artes, e incluso de la historia simplemente (Aumont *et al.*, 1996: 97).

En síntesis, Aumont *et al.*, describen el cine como un agente de representación histórica, de construcción artística y de interpretación social. Bordwell, por su parte, analiza la forma artística como una guía que el espectador debe seguir con atención, realizando actividades de observación específicas; la forma artística es definida por el autor como “un sistema global de relaciones que percibimos entre los elementos de la película” (2002: 40). El sistema al que se refiere Bordwell es el de la estructura narrativa. La composición de la narración es lo que hace que el público interactúe con la obra y trascienda a partir de sus representaciones.

Para comprender mejor el proceso de identificación entre público y obra, es necesario revisar el funcionamiento de la narrativa cinematográfica separando sus elementos esenciales para estudiarlos. De esta manera, se logra desvelar el fundamento mítico en el que se sustenta el relato, e interpretar los aspectos psicológicos que representan el interior del individuo.

Bordwell insiste en la importancia que tiene captar la atención del sujeto observador para el diseño de la estructura narrativa; afirma que la narración se puede explicar a partir de las acciones que asume el espectador en la búsqueda de “orden y significado” (2002: 60). Por lo tanto, define la narración como una sucesión de eventos relacionados por causa y efecto que ocurren en el tiempo y el espacio, y explica cómo la actividad del público comprende el reconocimiento de componentes que no le son presentados de manera explícita sino que tiene

que inferirlos. Quien está observando una película, tiene su mente en total actividad: se adelanta en el futuro apostando por el destino del personaje, recuerda para ordenar la información proporcionada, descifra códigos que lo llevarán a la solución del conflicto o a la interpretación de significados implícitos en el relato. Las acciones que realiza el público están dirigidas a partir de la organización intencional de piezas establecidas.

Tanto lo que se ve como lo que se interpreta en el filme está vinculado a los conceptos de historia y discurso. Por lo cual, debemos definir los componentes de esta clasificación narrativa básica para comprender el funcionamiento de la construcción estructural.

2.1.1 Historia o diégesis

La historia también es conocida como diégesis y comprende todo lo que pertenece al universo creado donde viven los protagonistas. Reúne los acontecimientos ocurridos durante el pasado, el presente y el futuro de los personajes, incluyendo lo que el público observa directamente en el filme y lo que tiene que suponer.

Aumont *et al.*, prefiere referirse al universo del personaje llamándolo “diégesis”, para lo cual, se apoya en Aristóteles y Platón: “es el ‘pseudo-mundo’ que termina abarcando la historia misma y todo lo que esta evoca (...) es la ficción no solo en el momento en el que toma cuerpo, sino que se hace cuerpo” (1996: 114). La idea de historia en la narración se refiere a la sucesión de acontecimientos y a las reacciones que conllevan; igualmente, describe a todos los personajes que participan de los hechos. La historia contiene las características de los lugares donde todo ocurre y la influencia que los sitios ejercen sobre los pensamientos y acciones de los personajes. Chatman (1990) resume el concepto de historia definiéndola como el “qué” de un filme o novela relatada, es decir, el contenido.

El análisis de la diégesis de un filme de guerra es importante porque sirve para descubrir los imaginarios con los que se identifica una sociedad. La historia narrativa desvela la forma en la que un grupo recuerda los hechos que les transformaron, además revela la ideología predominante en el momento de creación de la obra cinematográfica.

2.1.2 Relato y discurso

Historia y relato comparten un segmento importante de la narración, es el que se muestra de manera explícita al espectador. Para Aumont *et al.*, (1996) la historia es toda la invención construida que también incluye al relato¹⁷. Por consiguiente, los hechos, personajes, lugares y tiempos que el público tiene ante sus ojos pertenecen a la intersección que tienen el relato y la diégesis. Por su parte, Bordwell (2002) llama argumento a lo expuesto en una proyección cinematográfica. Este se compone de imágenes, sonidos, música, textos y efectos; es todo aquello que el filme muestra explícitamente. El autor lo describe como lo que visual y auditivamente se exhibe en una película, señalando como característica importante que el argumento incluye tanto los sucesos de la historia que se narran directamente, como el material no diegético que es ajeno al universo de los personajes.

Algunos de los elementos que no pertenecen a la historia y que forman parte del argumento son: los créditos al inicio y al final de la película, los efectos de transición o corte del montaje y la música que ambienta secuencias pero que los personajes no escuchan dentro de las situaciones que les ocurren. Esta diferenciación entre lo que es exclusivo de la historia y lo que pertenece tan solo al argumento, la señala Aumont *et al.*, cuando ve necesario separar para el estudio narrativo lo propio de la cinematografía, de lo que vincula al filme con la literatura y el teatro. Otros teóricos como Christian Metz, o el mismo Aumont, prefieren llamar relato a lo que Bordwell denomina argumento. Aumont *et al.*, lo definen como: “el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia” (1996: 106). El autor aclara la diferencia entre el relato de la novela y el del cine, en cuanto a que el segundo comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música. Así mismo, Metz realiza una completa descripción de lo que abarca el concepto de relato, enumerando cinco propiedades definidas para su estudio. A continuación haremos una breve reseña de la naturaleza de tres de estas propiedades, más adelante hablaremos de las dos restantes.

¹⁷ Para Aumont *et al.*, el texto literario está compuesto de tres instancias diferentes: el relato, la narración y la historia.

En la primera, el teórico explica cómo el relato cuenta con “principio y final”, distinguiéndose de lo que él mismo llama el “resto del mundo real” (2002: 44); la narración vista por el espectador comienza con un evento que debe solucionarse, llegada la solución (después de haberse mostrado todo el proceso de cómo se logró) el relato finaliza. Aclara Metz que, aunque existen relatos con finales abiertos o en “suspensión”, estos no afectan al objeto-relato que tiene un final determinado, pues tienen una elaboración intencionada por parte de la misma narración.

En la segunda propiedad que Metz expone del relato, describe este como un sistema de transformaciones temporales en el que se diferencia el tiempo de la acción narrativa de los tiempos que maneja el mismo relato. Se puede decir entonces que el relato tiene un orden temporal (dado por construcciones narrativas) dentro de un tiempo que el propio relato emplea para su acción de contar la historia.

La tercera propiedad revela un aspecto fundamental para comprender al cine como agente de representación histórica y social. En este punto, Metz trata el aspecto discursivo del relato haciendo una aclaración primordial: “toda narración es, por consiguiente, un discurso (...) lo que delimita a un discurso con respecto al resto del mundo, oponiéndolo simultáneamente al mundo ‘real’, es que un discurso es necesariamente pronunciado por alguien” (2002: 47).

Este aspecto del relato requiere una pausa para ampliar su descripción, ya que es relevante en la interpretación que buscamos del cine bélico. Metz se refiere al relato como una representación subjetiva de la realidad, es decir, define al filme como la expresión de una idea particular y no como un retrato que busca calcar la verdad. Un ejemplo de la importancia de lo discursivo en el relato se observa en la construcción narrativa entendida como género. El filme de género adquiere matices importantes dependiendo de su lugar de origen y de la ideología del autor que lo realiza; en el caso bélico, de un mismo conflicto pueden darse múltiples apreciaciones, hecho que el cine en su historia ha demostrado ampliamente.

Al igual que Metz, otros autores han distinguido la importancia de lo discursivo en el relato. Para Chatman (1990), la historia es el “qué” de la narración; el discurso, el “cómo”. Para este autor, mientras en la historia se trata el contenido, en el discurso se diseña la expresión, que necesariamente es dada por algún tipo de narrador (real o implícito). De la misma forma, Aumont *et al.*, (1996) entiende el discurso como algo propio del relato, y lo define como un enunciado, ya que implica a un “enunciador” o a un “foco de enunciación”, además de un espectador. La relación entre el autor de la obra y el sujeto que la descifra, o entre quien construye el mensaje (no necesariamente un solo individuo) y quien lo capta, es primordial para entender el aspecto discursivo del relato.

La estructura narrativa pretende servir de guía al observador para que dirija su atención por un camino establecido en la búsqueda de sentido e identificación. De manera deliberada, el discurso propone un sistema con el cual persigue la creación de emociones en el espectador. Los sentimientos surgen cuando el observador se compromete al ver representados los valores que defiende, igualmente, cuando se muestra la derrota de todo aquello que pueda afectar los principios amparados.

Además de los teóricos referidos, otros también dan relevancia al aspecto discursivo del relato, en cuanto a que es la construcción desde la cual un individuo presenta su visión de mundo. Un discurso no es únicamente una elaboración subjetiva, también contiene en su construcción elementos de sistemas ya fundados, como los géneros, los mitos y la cultura popular. En este mismo sentido, es necesario tener en cuenta el origen del discurso, ya que dependiendo de quiénes lo crean, su construcción y sus significados van a estar marcados por los imaginarios que tiene la sociedad en que se forja.

Retomando las cinco propiedades que Metz ha definido como características del relato, la cuarta plantea la ilusión de realidad que debe dar la narración, porque le es propio ser percibida como algo ‘real’, “como algo que realmente es un relato [y que] tiene entonces como consecuencia inmediata que irrealiza la cosa narrada” (2002: 48). Los teóricos se refieren a la realidad de la narración en cuanto a su relación con el espacio y el tiempo. Así sea un hecho que en verdad

haya ocurrido, el público entiende al discurso como algo no real, porque lo retratado es pasado, esto es, existió en un momento distinto al que vive el relato. “La realidad supone la presencia” (2002: 49), dice Metz en su libro *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Para que exista relato, el hecho debe dejar de ocurrir, y después comenzar a ser narrado. Por tanto, la narración del filme está constituida por conceptos como la memoria, desde donde se interpreta el pasado. En el cine bélico tienen gran valor las representaciones de la memoria, ya que ofrecen la interpretación de hechos que son de relevancia social.

La última propiedad con la que Metz define al relato, es la que plantea como “un conjunto de acontecimientos ordenados en secuencia” (2002: 50); para el autor, el acontecimiento constituye la unidad fundamental de la narración, es decir, los sucesos ordenados dentro de un sistema narrativo. Según Gaudreault (1995), Metz señala la posibilidad de pensar cualquier relato en términos de enunciado, definiendo la narratividad y legitimando un análisis estructural de esta.

Definido el marco teórico narrativo del presente trabajo, se demuestra la pertinencia de asumir la narración como una obra estructurada, que es creada por uno o por varios autores, quienes forman parte del pensamiento de un periodo específico. En este mismo sentido, se argumenta que la creación de historias y relatos se funda en antiquísimas formas mitológicas que instituyeron sistemas de narración con los que la humanidad se identifica desde su origen.

2.1.3 Relación entre diégesis y discurso

El siguiente apartado requiere que ahondemos en la composición del relato durante su conjunción con la historia. Anteriormente, diferenciamos y explicamos en qué consiste cada una de estas categorías narrativas. Ahora es necesario reconocer qué elementos les vinculan, así descubriremos la manera en la que el discurso crea un orden por el cual el espectador recorre la narración.

2.1.3.1 Causa y efecto

Para trazar el camino, el relato se vale de “principios” con los que ordena los sucesos de la historia de una forma reconocible e interesante para el público. Estos principios brindan distintas clases de información organizada, con las que buscan siempre el compromiso del espectador con la historia.

Los sucesos de la historia se dan dentro de una lógica de causa y efecto, tienen tiempos específicos y ocurren en espacios determinados. Estos son para Bordwell, los componentes narrativos. La causalidad, explica el autor, con frecuencia proviene del personaje definido como persona narrativa, sea este de ficción o documental: “los personajes crean las causas y muestran los efectos. Dentro del sistema formal ellos hacen que las cosas sucedan y reaccionan a los giros de los eventos” (2002: 63).

Un personaje es un individuo o todo lo que se desempeña como tal en la historia. Puede ser real (documental) o de ficción, y no siempre es humano, por ejemplo, animales, entes, enteiquias e incluso eventos, que asumen ciertos rasgos de personalidad en un filme.

El personaje es causa en cuanto a que su aparición o su acción impulsa el movimiento del relato. La decisión de un líder, un misterio por resolver, buscar perdón, lograr venganza, etc., son todas acciones creadas por el motor principal del relato: el personaje, que es la causa desde la cual se despliega la narración.

Para que los sucesos presentados en el filme tengan credibilidad y coherencia ante el espectador, es necesario que los personajes se parezcan a él, es decir, que las figuras del filme cuenten con pensamientos, sentimientos, habilidades y defectos. Según Bordwell (2002), cada figura de la narrativa debe contar con estas cualidades para diferenciarse del resto de personajes, tan solo así, surgen los conflictos que impulsan a la acción. Las particularidades de los protagonistas se demuestran en actitudes, detalles de su atuendo y apariencia, pautas psicológicas y en general, comportamientos que son fundamentales para la evolución de los sucesos de la película.

Lo que Bordwell llama cualidades, para nuestra investigación serán los atributos, aspecto de relevancia en el análisis del personaje, como se verá más adelante. Los atributos consiguen que los personajes de la historia asuman una posición o tomen una decisión en los momentos cumbre de la narración, también sirven para que el espectador suponga cuáles serán los efectos de las acciones que se desarrollen y el resultado final al que llegarán las figuras. El público espera que el protagonista se manifieste y actúe de manera coherente con su personalidad y sus características.

Es pertinente aclarar que no solo los personajes sirven de causa para la movilización del relato, los desastres naturales al igual que los sucesos políticos –la guerra, en el caso del cine bélico– hacen que los hombres emprendan acciones buscando solucionar la intempestiva situación que deben enfrentar.

En los capítulos siguientes, se analizará el personaje y su construcción de manera más detallada.

2.1.3.2 Tiempo

Los tiempos se ordenan en función de las intenciones narrativas del discurso. Las causas y los efectos ocurren en el tiempo; los personajes tienen recuerdos o imaginan situaciones futuras desplazando al relato por diferentes momentos de la historia global del filme. Para comprender el ordenamiento que da la estructura narrativa a la historia, es necesario reconocer cuáles son los tiempos que la componen y los vínculos que genera la temporalidad entre historia y discurso.

Bordwell diferencia los tiempos narrativos clasificándolos en “orden, duración y frecuencia” (2002: 65). Con estos, el filme exige al espectador tomar parte del proceso narrativo al tener que organizar cronológicamente los eventos que le son presentados. El llamado “orden temporal” se refiere a la manera en la que el discurso selecciona momentos en la vida de los personajes para, intencionalmente, mostrarlos fuera de la sucesión de eventos en la historia. En ocasiones los personajes deben recordar (*flashback*) para que el público conozca sus causas y así comprenda las consecuencias.

En algunas narraciones, el discurso hace que el “orden temporal” se desplace constantemente entre el presente y el pasado, para resaltar eventos que contienen información de gran importancia. También es posible la movilidad entre el presente y el futuro, lo cual desvela las consecuencias que traerán las acciones desarrolladas por los personajes; a este artificio temporal se le llama *flashforward*.

Mientras que el orden temporal describe la manera en la que se organiza el tiempo para su presentación, la duración temporal detalla la cantidad de tiempo que abarca la historia y el discurso, y está compuesta por:

La duración de la historia o duración global: sobrepasa el tiempo del relato, va más allá del período de vida que el espectador observa del personaje; abarca lo ocurrido antes, durante y después de los sucesos narrados. Comprende la totalidad de la vida de las figuras, tanto la que se presenta explícitamente, como la que el observador tiene que inferir.

La duración del tiempo del relato o argumento: vinculado a la selección que se hace del tiempo de la historia. El discurso escoge y presenta tan solo los momentos que contienen mayor importancia narrativa, específicamente, aquellos periodos que están relacionados con los principios de causa y efecto.

La duración de la estructura narrativa o duración en pantalla: incluye la cantidad de horas o minutos dedicados por el espectador a observar un filme. El tiempo en pantalla es seleccionado del tiempo del discurso, ya que la cantidad de sucesos presentados explícitamente conlleva a que aumente o disminuya el período dedicado a ver la película. La narración vincula las tres formas de duración temporal, haciendo que los tiempos se adapten en función de las intenciones del discurso.

Después de haber revisado los tiempos de la narración por orden y duración, es necesario aclarar el concepto de “frecuencia temporal”. Esta se da cuando aparece un suceso de manera repetida durante el discurso. Reincidir en un tiempo y un lugar pretende resaltar la importancia de un hecho, ya sea porque para un personaje es significativo en el desarrollo argumental, o porque existen

distintas versiones del suceso que amplían la información presentada al espectador.

Para Bordwell (2002), el relato proporciona información sobre el orden cronológico, la duración de los sucesos y las repeticiones mostradas de un acontecimiento. Posteriormente, el espectador se encargará de inferir y adelantar conclusiones sobre el destino de los personajes. La estructura narrativa, al reordenar lo diegético y lo discursivo en el tiempo, consigue que el público interactúe de forma permanente con el filme. Para dar sentido a la película, el sujeto tiene que mantenerse en actividad, recordando y apostando, esperando comprometidamente a que sus deseos se cumplan.

2.1.3.3 Espacio

Los eventos que ocurren en el filme se dan en espacios elegidos para potenciar la información que ofrece la narración. El personaje habita un lugar específico porque es necesario que el público lo relacione con su entorno. Desde la vivienda del protagonista –en la cual se observan rasgos de su personalidad– hasta la población de donde proviene –que influencia su conducta y su carácter–, el lugar es primordial en la narración. El espacio dice algo del personaje al ubicarlo en un ambiente y una época específicos.

En cuanto al espacio relacionado con la construcción del relato en el cine y en la literatura, Norberto Mínguez, retomando teorías de Mieke Bal, comenta:

Los escenarios y los paisajes califican a los personajes, los caracterizan y les imbuyen un cierto estado de ánimo, son muchas veces una cierta prolongación del personaje. Hay determinados paisajes o escenarios que están asociados a la actividad de algunos personajes, produciéndose determinadas situaciones estereotipadas, como el *locus amoenus* en el que transcurren las escenas amorosas de la literatura medieval o el rancho de las películas de vaqueros, espacios todos ellos inherentes a un género (Mínguez, 63: 1998).

Al igual que ocurre con el tiempo, el espacio obliga al público a inferir lugares que pertenecen a la diégesis. En el cine bélico es común que los soldados recuerden su sitio de origen, detallando sus características en conversaciones con sus colegas. Estas descripciones ofrecen información al espectador y generan una imagen del espacio y las costumbres en las que el combatiente se desarrolló.

Es característico de los filmes bélicos de Hollywood que los grupos de militares estén conformados por personajes estadounidenses venidos de distintos lugares. La procedencia del soldado hace parte de la construcción del personaje, le da formas de actuar, pensar y sentir, marcadas por la región de la que proviene.

2.1.4 Estructura narrativa clásica de Hollywood

A la narración cinematográfica clásica de Hollywood, se le llama “modelo canónico”, porque desde allí se creó, se estableció y ha influenciado a todo el cine mundial. La estructura clásica (en adelante daremos por hecho que es de Hollywood), se ciñe a unos parámetros definidos que la hacen ser reconocible con facilidad en cuanto a los elementos de su narración. Para describirla, podemos remitirnos a la definición que ofrece Bordwell: “una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo” (1996: 156). Por tanto, al indagar en la elaboración de la estructura clásica, encontraremos una serie de pautas instauradas en cuanto a relato, causas y efectos, tiempos, espacios, etc.

Una de las normas que posee la narración clásica, es la de querer ser como la realidad; este concepto, expuesto por Aumont *et al.*, (1996), significa que el relato consigue imitar lo real de manera creíble ante los ojos del espectador. El filme canónico es un universo que busca dar la apariencia de estar narrado por sí mismo, sin que nada externo participe en su construcción. La cámara y su propósito no pertenece a lo diegético, por esto no debe constar su presencia (Aumont, 1996). En un mundo de ficción que pretende parecerse a la realidad, es necesario que la atención sea centrada en las personas del relato, es decir, en los personajes, que son elementos de causa y efecto, como ya se ha enunciado.

Francis Paterson realiza un acertado resumen sobre la importancia que tiene el personaje en las historias hollywoodenses:

Causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos. La causalidad centrada en los personajes –es decir, personal o psicológica– es el armazón de la historia clásica (Paterson citado en Bordwell, 1997: 14).

Los deseos, razonamientos e impulsos de los protagonistas, se convierten en el motor de la estructura narrativa clásica. Al igual que el público, los personajes del filme cuentan con emociones y pensamientos que los estimulan a realizar acciones, a la vez que enfrentan sucesos que ocurren en su cotidianidad. Las figuras emprenden proyectos con los que el relato representa la complejidad del ser humano. Con la movilización de los personajes, todos los elementos discursivos se dirigen a la explicación de las consecuencias que conlleva el suceso: el tiempo se ajusta al principio de causa y efecto, selecciona los periodos reveladores en la vida de los protagonistas y los ordena para captar la atención del espectador. Finalmente, revela la cronología de la historia, exponiendo la totalidad de los sucesos ocurridos y sus resultados. De la misma forma, la narración clásica selecciona espacios significativos en la vida de los personajes; los hechos ocurren en lugares destacados donde se pone en marcha a la figura y en los que se enmarca la búsqueda de los objetivos que esta se propone. Los protagonistas encuentran obstáculos al igual que las personas, y deben (como estas) buscar permanentemente soluciones y alternativas.

De acuerdo con Bordwell, la narración canónica cuenta además con un “fuerte desenlace” (2002: 77), dejando siempre todas las situaciones del relato solucionadas; por consiguiente, la relación entre causa y efecto se cumple con un evidente resultado concluyente. El protagonista puede ser premiado o castigado, lograr el triunfo o no, en un final que se convierte en el efecto último de las causas con las que se inició el relato. Al mismo tiempo que el protagonista finaliza su travesía, trasciende a un plano psicológico en el que se transforma interiormente; con su evolución personal, la figura logra representar al público y crea una reacción que afecta emocionalmente al espectador.

En la estructura clásica, los ideales sociales son cumplidos y confirman las creencias que identifican al sujeto como parte de un grupo. La importancia que tiene una investigación como la que pretendemos, es la de analizar la construcción cinematográfica y comprender el filme como representación social que da origen al personaje. La afirmación del público a partir de lo emocional consigue que una película comprometa y trascienda. En el caso del cine bélico, los sentimientos creados por el filme se vinculan a la historia de naciones y personas, dando mayor relevancia a la estructura con la que se diseñan los discursos. En muchas ocasiones, el público ha desarrollado su identidad de país o de grupo a partir de un imaginario de origen bélico. Las representaciones bélicas soportan una especial sensibilidad en las personas, al recordarles momentos que reúnen sentimientos de dolor y orgullo, dados por los sacrificios hechos en los campos de batalla.

El más claro ejemplo de cine de guerra unido a la identidad nacional, es el de Estados Unidos, país que ha abarcado ampliamente la construcción fílmica de las guerras utilizando su modelo hollywoodense de narración en múltiples filmes. El cine de guerra en los Estados Unidos se convierte en el mejor ejemplo de cinematografía unida a la identidad nacional, haciendo de su modelo de narración no solo el estándar para la construcción fílmica de las guerras, sino en el objeto específico de estudio para el presente trabajo y el análisis de la hipótesis aquí planteada.

Los variados ejemplos de narración bélica, creados desde la estructura clásica del cine estadounidense, han forjado el género y, con él, una forma establecida de representación que ha evolucionado de la mano de sucesos históricos. La construcción discursiva bélica narra la historia de los conflictos con características definidas para recrear épocas y asumir imaginarios en torno a los bandos que combatieron, pero el componente fundamental desde el cual se construye la representación de los imaginarios de la guerra es el personaje.

Para lograr un análisis completo de la elaboración del personaje bélico y su evolución, se debe tener en cuenta los aspectos psicológicos, sociales e históricos que representa. En esencia, personajes míticos como Perseo y Heracles –como se vio, figuras de representación de la psicología humana–, comparten

funciones y significados con cualquier héroe del género bélico—. En ambos casos se representan ideales y principios que el ser humano defiende desde su origen: la lucha entre el bien el mal, el triunfo a partir del sacrificio y el castigo por separarse de los valores establecidos, todos temas míticos que el cine emplea en sus historias.

Entender el relato bélico requiere examinar la construcción de sus personajes; por tanto, es necesario ir a la raíz mítica de la figura para comprender su funcionamiento y sus características dentro del género. Este pensamiento fue ampliamente estudiado por autores que se dedicaron al estudio del personaje como construcción mitológica. Estos teóricos crearon modelos para analizar las narraciones y descubrieron que el personaje, en su elaboración mítica, comparte estructuras aplicadas en todos los relatos hasta nuestros días.

En nuestra investigación, proponemos dos modelos que consideramos pertinentes para cumplir los objetivos propuestos en cuanto al cine bélico: primero, el estudio del héroe mítico, sus funciones y atributos en la obra clásica de Vladimir Propp; y como segundo modelo, la evolución de las teorías del ruso trasladadas al discurso cinematográfico a partir de los arquetipos y las etapas del viaje heroico descritas por Christopher Vogler.

3. Modelos de análisis en la construcción del personaje

Un anciano marcha afanoso, a la celeridad que su edad le permite, por un verde camino rodeado de gigantescos árboles. El abuelo entra en un cementerio acompañado de su familia, ostensiblemente norteamericana; el lugar está custodiado desde lo alto por dos banderas, la de Estados Unidos y la de Francia¹⁸.

El veterano camina y se adentra rodeándose de una infinidad de tumbas perfectamente alineadas¹⁹. Finalmente, se detiene y estremecido, cae de rodillas frente a la cruz de un capitán del ejército. La cámara se acerca al rostro angustiado y enfoca los ojos del hombre a punto de estallar en llanto. Luego, un

¹⁸ Ver ilustración en la página 406

¹⁹ Ver ilustración en la página 406

flashback nos lleva a la misma zona donde se encuentra aquel camposanto, ahora es el 6 de junio de 1944. Estamos en la costa de Normandía.

El relato comienza dentro de una barcaza que se dirige a la playa. Navegamos rodeados de soldados provenientes de diversos rincones de Estados Unidos; todos guardan silencio, todos soportan el miedo.

Nos acercamos al esperado momento del combate. Los hombres se ven pálidos y con la mirada perdida, algunos vomitan por la tensión insoportable, otros rezan o simplemente esperan, como lo han hecho desde que arribaron a Inglaterra. Se aferran a lo más valioso que tienen en ese momento, sus recuerdos. Están a punto de entrar en la acción que tanto han imaginado desde que partieron de su país.

Quienes vemos el filme somos afortunados al estar fuera del alcance de las ametralladoras nazis. La cámara salta por un lateral y cae al mar: hay cadáveres por todas partes, el agua se tiñe de sangre. Algunos soldados intentan librarse de las balas, pero se terminan ahogando con sus pesados equipos; otros llegan a la playa exhaustos y esperan órdenes mientras siguen cayendo ráfagas y explosiones de mortero. Es el inicio de las operaciones contra el poder de Hitler en la Europa Occidental. Nunca el cine se había acercado tanto al momento del combate como en la secuencia del desembarco en *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998)²⁰.

Los filmes del género bélico quedan aquí retratados en uno de sus momentos propios: las acciones de campos de batalla. Estas son secuencias que representan la dureza de las experiencias que tienen los soldados en su aventura y recrean la esencia del drama en el cine de guerra. Los combatientes siempre se enfrentan a la muerte, esto hace que uno de los mayores anhelos sea salir con vida del viaje que emprendieron. Sobrevivir significa luchar. La victoria sirve

²⁰ Basinger (2003) define *Salvar al soldado Ryan* como el filme que le dio modernidad al género clásico, dice que Spielberg tomó los viejos elementos del género y empleó nuevas y aceptadas formas de violencia cinematográfica para captar al público, vinculándolo a un evento esencial en la historia del siglo XX. De esta forma, el director logró comprometer a las audiencias jóvenes con su pasado, rindió un homenaje a quienes combatieron en Europa y renovó la memoria de una nación que encuentra parte de su identidad fundamental en la obligación del sacrificio en el campo de batalla.

para resarcir la memoria de los hermanos caídos y se convierte en la oportunidad de regresar a casa.

Las dramáticas historias de soldados y el valor de sus protagonistas, nos comprometen colectivamente. Estos jóvenes dejan su vida en el campo de batalla por causas que consideramos justas. Aceptamos su sacrificio porque entendemos que es la única forma de mantener las libertades que hemos conseguido. De modo que sentimos orgullo al observar la victoria de nuestras creencias sobre el mal y el dolor, por la tragedia que significó conquistarla.

Para comprender los efectos sociales del discurso bélico, debemos separar los diferentes arquetipos de protagonistas y analizar las diversas representaciones históricas que pretende. La figura guerrera encuentra su sustrato en los diversos elementos mitológicos que desde siempre la humanidad interpreta. Este hecho fundamenta la identificación que el público realiza con la figura guerrera.

Autores como José Luis Sánchez Noriega (2006) demandan mayor interés teórico por analizar el personaje a fondo. Este investigador propone la creación de estudios que descubran la complejidad del protagonista, en cuanto a su identidad y a las funciones que cumple en la narración. Sobre este asunto, los italianos Casetti y Di Chio desarrollaron categorías del personaje que permiten su estudio inicial, pero que no llegan a profundizar en las características que ofrecen los géneros.

La inquietud de Sánchez Noriega es justificada, pues escasean los trabajos que revisan la construcción del personaje y está demostrada la importancia de su estudio. El análisis que propone el autor, descubriría las opiniones e interpretaciones que los relatos hacen sobre temas con los que la sociedad se compromete. Por esto, nuestra investigación pretende aportar una exploración del personaje, en particular, el del género bélico.

De manera general, Francesco Casetti y Federico di Chio (2010) escinden al personaje en tres categorías de análisis a modo de componente narrativo. Estas son: el personaje como “persona”, como “rol” y como “actante”. Los autores denominan “persona” a la figura, cuando la definen como individuo: cuenta con un perfil intelectual y emotivo que manifiesta comportamientos y reacciones

propias. Aquí el personaje está determinado como unidad psicológica, más elaborada y compleja que otras representaciones de confección plana y lineal. El personaje como “rol”, presenta un elemento codificado, a diferencia del anterior, en el que la persona cuenta con una identidad irreductible. Los autores explican la noción de rol de la siguiente manera:

(...) para definir los roles narrativos es importante acudir tanto a la tipología de sus caracteres y de sus acciones, como a sus sistemas de valores, las axiologías de las que son portadores. La contraposición entre protagonista y antagonista es, en este sentido, ejemplar (...) el perfil de cada rol nace tanto de la extrema especificación de las funciones (y de los valores) asignadas, como de la combinación de diversos rasgos (Casetti y di Chio, 2010: 161).

La anterior definición, ubica al personaje dentro de una construcción de género. El protagonista es analizado según los distintivos que le otorga el sistema narrativo en el que está construido. Así pues, la tipología de la figura es desvelada, al igual que las acciones recurrentes que se cumplen en los relatos y que demuestran los códigos de valores que el discurso defiende. Por esta razón, el personaje como rol se convierte en un principio capital de nuestra investigación sobre el género bélico.

La tercera categoría propuesta por Casetti y Di Chio, define al personaje como actante. En esta, los teóricos subrayan los vínculos que la figura mantiene con otras unidades narrativas. Dicho de otra manera, el actante no es diferenciado en términos “fenomenológicos” (persona) o “formales” (rol), sino que se convierte en un componente funcional por el lugar que ocupa en la narración.

Una vez analizado y clasificado el personaje, los autores describen los acontecimientos que lo ponen en marcha –y por tanto, al relato–, y los dividen en dos categorías: a) acciones, cuando se trata del impulso de un agente animado; y b) sucesos, si es el caso de un factor ambiental o una colectividad anónima.

Los teóricos italianos dividen la acción en: comportamiento, función y acto. Es comportamiento, cuando se convierte en una reacción individual atribuible a

alguien dentro de circunstancias determinadas. La acción como función –o lo que Casetti y Di Chio también denominan “tipos estandarizados de acciones”– es efectuada por los personajes repetidamente en todos los relatos. Esta hace parte de la estructura narrativa establecida, sobre la que se construye el género cinematográfico. Dicho en otras palabras, el protagonista, al ejecutar la función, cambia de un estado fenomenológico a uno formal. La acción como acto surge, según los teóricos, cuando se distingue el esquema de correlaciones canónicas entre un sistema de actantes. Así pues, el acto describe la relación entre personajes dentro de un entramado narrativo en el que la acción es el motor principal del relato, no tanto el protagonista.

La diferenciación que los autores hacen de las acciones, busca detallar el tipo de ejercicio correspondiente a cada una de las categorías de personajes que proponen. De esta manera, la figura como persona desarrolla comportamientos, el rol cumple funciones y el actante se relaciona con otros elementos mediante actos.

Los rangos de personajes y las acciones definidas por Casetti y Di Chio sirven para realizar una primera aproximación a los protagonistas cinematográficos. No obstante, hemos de buscar métodos que permitan apreciar, con más detalle, la composición de nuestro objetivo de investigación: el personaje bélico.

Las categorías de rol y actante pueden emplearse en el análisis de personajes que forman parte de los géneros cinematográficos. En el bélico, la estructura de roles y funciones se repite en gran parte de sus historias: dramas de jóvenes combatientes que conviven y mueren defendiendo su nación.

En cuanto al actante, es en la *Semántica estructural* de A. J. Greimas, donde se desarrolla este concepto. Allí el personaje es una pieza operativa dentro de un entramado. Según Alba, lo fundamental del modelo propuesto por Greimas es que está elaborado “sobre las reglas de transformación de las tres relaciones de deseo, de comunicación y de acción” (2001: 30). Por lo cual, el modelo de actantes precisa los lazos entre personajes y la evolución de estos a través del relato. Con Greimas nos acercamos a la acción como valor fundamental de la narración, sin embargo, nuestro objetivo es otro. Buscamos analizar al

personaje como elemento representativo de un género específico. Por ello, es necesario aplicar los modelos que describen la figura como rol, en los que encontramos una visión pormenorizada del protagonista como ejemplo de un género cinematográfico.

Respecto a los modelos de análisis, su funcionalidad permite corroborar ampliamente las propuestas teóricas de nuestra investigación a partir de objetos de estudio del cine bélico. Para Jesús García Jiménez “un modelo es una representación simplificada, física o abstracta, de algunos o de todos los aspectos activos de una realidad” (1993: 30). Del mismo modo, detalla las funciones y elementos con los que debe contar el formato de estudio para que sea válido:

- Describe el fenómeno narrativo (modelo descriptivo).
- Hace predecible el sistema y el proceso (modelo predictivo).
- Configura un conjunto de normas y principios (modelo normativo).
- Se apoya en teorías e hipótesis y, en cuanto tal, permite evaluar la eficacia del resultado (modelo evaluativo) (García Jiménez, 1993: 30).

La obra creadora de la teoría del rol y sus funciones, es el clásico libro *Morfología del cuento* de Vladimir Propp. El autor ruso apoyó su tratado estructuralista en los estudios que hizo sobre las ficciones populares de su país. En estas, encontró múltiples similitudes entre personajes que repetían patrones de comportamiento y características en su composición.

Al igual que el de Propp, *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, es un libro de referencia para el estudio narrativo del personaje. Resalta la universalidad que tiene y lo describe a partir de orígenes mitológicos provenientes de culturas y religiones, es así como se vale del arquetipo planteado por Carl G. Jung para llevar la figura a un plano psicológico, en el que los roles simbolizan aspectos de la personalidad.

Los planteamientos de Propp y Campbell –fundados en la globalidad del personaje– ofrecen modelos de comparación aplicables a los personajes cinematográficos. Si observamos las similitudes que muestran los protagonistas del género bélico clásico, descubriremos que cumplen un proceso de

transformación similar en todas las historias, y que comparten cualidades en gran parte de sus construcciones.

Teóricos y guionistas aprueban y utilizan los modelos creados por Propp y Campbell cuando reconocen el relato como una estructura preestablecida que nace del mito. Tanto la obra del ruso como la del norteamericano, analizan la función (narrativa y psicológica) del personaje, y emplean modelos que exponen los tipos estandarizados de personaje.

Por su parte, un autor primordial para el análisis narrativo es Christopher Vogler, en particular su obra *El viaje del escritor*, pues allí se consigna un modelo oportuno y más apropiado para nuestro estudio del personaje bélico contemporáneo. Creemos que los libros de Propp y Vogler son pertinentes y complementarios en el análisis del protagonista del cine de guerra. Ambos modelos se ajustan a las condiciones descriptivas y analíticas que se requieren para detallar las propiedades recurrentes en el personaje de este género.

3.1 Vladimir Propp

Aplicar el modelo de Propp significa reconocer que el personaje forma parte de una estructura preestablecida, en la que sus figuras están compuestas por elementos invariables. En palabras de Aumont, el eje central de la teoría de Propp es el siguiente: “los elementos constantes, permanentes del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren esos personajes y sea cual fuere la manera en que esas funciones se cumplen” (1996: 128).

Propp destaca especialmente un personaje como motor de las acciones: el héroe que protagoniza y dirige los hechos más importantes del relato y cuya influencia logra transformar a protagonistas y público. Para Propp el héroe es el modelo narrativo, porque es quien simboliza los imaginarios que representan al lector individual y colectivo.

Para comprender la importancia del héroe en el modelo de Propp, y en general su sistema de funciones, corresponde observarlo desde el relato. A continuación expondremos la estructura propuesta en la *Morfología del cuento*.

3.1.1 Las funciones de Propp aplicadas al relato bélico

Uno de los miembros de la familia se aleja de casa: las historias de soldados comienzan cuando el personaje ya se ha alejado de su hogar o está a punto de hacerlo. Para Hollywood, en numerosas ocasiones las batallas se libran al otro lado de la frontera de lo conocido.

El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (fechoría): según Propp (1981), esta función es la encargada de dar al cuento su movimiento. Hay dos elementos inherentes al género bélico en este apartado. El primero: el agresor como enemigo, y el segundo, la fechoría: el enemigo realiza una acción socialmente deplorable al punto de movilizar la nación.

Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir: en consonancia con Propp, los héroes son de dos tipos, el buscador: cuando toma la iniciativa y se dirige al objetivo deseado, y el héroe/víctima: personaje que es raptado o expulsado, es decir, se moviliza obligado por motivos que están en contra de su voluntad.

El héroe/buscador acepta o decide actuar: es el principio de la acción contraria a la fechoría, como cuando el héroe va a cumplir la orden, mientras sus hombres se cuestionan el tener que arriesgar la vida de todos por salvar a uno.

El héroe se va de casa: la familia militar, encabezada por el protagonista, acata la orden y se pone en marcha en búsqueda del objetivo. Según Propp, en este momento entra en acción un personaje importante para la progresión del héroe, es el llamado “donante” o “proveedor”, que se encargará de darle algún objeto de beneficio al líder en su camino.

El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda: aquí el personaje recibe una información esclarecedora.

El héroe y su agresor se enfrentan en un combate: se puede conseguir la victoria, pero casi siempre a un alto precio.

El héroe recibe una marca que le genera recuerdos llenos de angustia, su

pasado reaparece en sueños llevándolo a un horror del que no se pueden librar.

El agresor es vencido: el enemigo cae, llega la anhelada victoria.

La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada: se resarce la agresión que llevó al héroe a iniciar su viaje.

El héroe regresa: muchos discursos bélicos finalizan en el momento en que la fechoría cometida por el agresor es reparada. Cuando el heroísmo triunfa y el mal es vencido, se da paso al reconocimiento de aquellos que se han sacrificado en busca del objetivo deseado, y finaliza el filme. El protagonista se enfrenta al reencuentro con su origen, que no siempre resulta agradable.

Para concluir la descripción del modelo de *Morfología del cuento*, retomamos una cita de su autor: “el estudio de los personajes según sus funciones, su división en categorías y el estudio de su manera de entrar en escena nos llevan inevitablemente al problema general de los personajes del cuento” (1981: 42). El relato de guerra, al igual que el mito, cuenta con una estructura preestablecida en la que se repiten acciones y personajes. Por consiguiente, en todos los filmes de género bélico clásico encontraremos elementos que necesariamente son compartidos y característicos. No obstante, caeríamos en un error si creyéramos que todos los protagonistas del género son iguales al analizarlos según el modelo de funciones. Los héroes del cine bélico poseen diferencias dependiendo de múltiples condiciones en su creación.

A las particularidades que enriquecen los personajes, Propp las llama “atributos” y dice al respecto: “entendemos por atributos el conjunto de cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus particularidades, etc. Estos atributos proporcionan al cuento sus colores, su belleza y su encanto” (1981: 42)²¹.

Con todo, algunos autores han cuestionado a Propp acusándolo de indiferente ante las singularidades del personaje. Para Seymour Chatman en el modelo de

²¹ Los atributos que el autor ruso define como externos son manifestaciones provenientes de la psicología del personaje que se hacen visibles en su apariencia. No solo las particularidades se dan en lo físico, el personaje se diferencia de otros por sus reflexiones, emociones y cualidades internas.

(...) los personajes son simplemente productos de lo que tengan que hacer en un determinado cuento de hadas ruso. Es como si las diferencias de aspecto, edad, sexo, inquietudes, estatus, etcétera fueran meras diferencias y la similitud de función lo único importante (Chatman, 1990: 119).

Al destacar los atributos, *Morfología del cuento* demuestra lo contrario a la refutación de Chatman. Propp no ve los personajes como algo plano y sin detalles, sino que da importancia a las características que perfeccionan la figura y el influjo que estas tienen en la narración²². Ahora bien, Propp al analizar los atributos, no necesariamente se refiere a las cualidades específicas de un personaje. Muchas de las propiedades que configuran a los personajes, son compartidas por otros protagonistas similares dentro de un mismo género cinematográfico. Así aparecen los estereotipos con los que la sociedad reconoce e imagina a los héroes de las historias que construye.

3.1.2 Los atributos del héroe bélico

En palabras de Vladimir Propp: “el análisis de los atributos permite una interpretación científica del cuento. Desde el punto de vista histórico, esto significa que el cuento maravilloso en su base morfológica es un mito” (1981: 104). De esta forma, el lingüista ruso señala las posibilidades que se tienen al describir los atributos de los personajes. La categorización de los personajes y la descripción de sus acciones contienen gran significación cultural y sirven para descifrar científicamente la simbología del mito. Cada estructura de género ha establecido distintivos que forman a los protagonistas de sus historias. Son elementos con los que el tipo de relato cinematográfico define la composición de sus personajes y les otorga un patrón ideológico y de comportamiento. Dicho de otra manera, los atributos impulsan a la figura para que tome decisiones y se ponga en movimiento, sus valores hacen que los acontecimientos le importen y por lo tanto, se vea obligado a perseguir sus intereses.

²² Bordwell define el motivo de las características en los personajes: “están diseñadas para desempeñar un papel causal en la narrativa” (2002: 63). Esta causalidad se genera a partir de actitudes, habilidades, preferencias, pautas psicológicas, apariencias, etc.

Los atributos se revelan dependiendo de qué función esté cumpliendo el personaje. La masculinidad en el héroe bélico no es la misma cuando parte de casa que cuando enfrenta al agresor. Dependiendo de los momentos y las acciones del protagonista, los atributos se transforman mostrando los cambios que se generan en él.

3.1.2.1 Las dos fases del héroe bélico

Antes de comenzar a describir los atributos del héroe bélico, es importante definir el momento dramático en el que se desarrollan. Las características del personaje no se mantienen estáticas durante la narración, evolucionan dependiendo de la función que cumple. En otras palabras, las propiedades del protagonista mutan durante el relato por la influencia de componentes narrativos, como el espacio y, principalmente, el tiempo. La acción del héroe sobre el tiempo y del tiempo sobre este²³ es esencial, pues divide con claridad los dos momentos que componen su vida dentro del relato.

En su lucha con el tiempo, el héroe victorioso es el que decide ponerse en movimiento a cada momento. Solo las acciones que realiza le permiten cumplir con sus funciones narrativas; siempre consigue superar la adversidad con sus habilidades y sabiduría, sin dejar que las circunstancias le afecten emocionalmente, ya que no da oportunidad para ello. En cambio, el protagonista vencido es el que tiene que esperar para alcanzar su objetivo, las situaciones a las que se enfrenta lo inmovilizan y lo hacen vulnerable a los sentimientos que lo invaden llenándolo de conflictos interiores. El protagonista del cine bélico clásico pertenece claramente al grupo de héroes vencidos por la acción del tiempo. El espíritu emotivo y la recurrente disposición del soldado por la añoranza, son el resultado del peso que tienen los momentos de espera en el argumento. Aun así, existe una fase en la que el soldado muestra sus habilidades y su fuerza, sus acciones logran tomar control sobre los instantes en que transcurre la batalla, cuando lo único que importa es la disposición para eliminar al enemigo.

²³ Concepto que divide en dos los tipos de héroe, según la obra de Nuria Bou y Xavier Pérez *El tiempo del héroe*.

Nuria Bou y Xavier Pérez describen con un ejemplo las dos fases del héroe guerrero:

(...) así para potenciar la purificadora circunstancia introspectiva, la noche no tarda en hacer sus puntuales apariciones: si durante los días anteriores la tropa avanza bajo el poder masculinizado del sol, el oasis acogedor, la luna emotiva e interiorizante, les predispone a la confianza (Bou y Pérez, 2000: 139).

La película a la que se refieren los autores es el clásico de cine bélico *La patrulla perdida* (John Ford, 1934). Para ellos, lo diurno simboliza todas las acciones que realiza el grupo de soldados buscando conseguir su objetivo, donde el atributo masculino predomina; y lo nocturno es el periodo dedicado al sentimentalismo, a la añoranza y a los códigos de hermandad entre el grupo de soldados. En adelante, cuando utilicemos los conceptos de lo diurno y lo nocturno, nos referiremos al significado que acabamos de explicar.

3.1.2.2 La masculinidad

La lucha del hombre rudo contra sus sentimientos es habitual en las historias del cine de Hollywood. El romper con lo masculino se puede tomar como debilidad y esto es inaceptable para el héroe de aventuras. Siempre valiente, fuerte, acrobático y con voluntad sin límite. No existe en el héroe espacio para la expresión sentimental abierta.

Los relatos de género en los que se valora lo masculino usan códigos elaborados para que el héroe pueda exponer emociones como la alegría, la tristeza, la compasión o el dolor, sin que la masculinidad se afecte. En el género bélico, la masculinidad se transforma dentro de las diferentes funciones que cumple el personaje. Al principio, durante la fase de instrucción, las expresiones de fuerza y rudeza son constantes y sirven para crear los vínculos que más adelante serán la base de la familia militar. El trato fuerte es latente en el lenguaje soez que utilizan y en las actitudes petulantes con las que demuestran tener el control del tiempo en el que se preparan. Una reconocida pauta de masculinidad es la de los sargentos de instrucción, siempre ordenando y maltratando a los torpes reclutas para que aprendan la estricta normativa de los ejércitos. Entre los más célebres,

se encuentra el sargento Hartman (R. Lee Ermey) de *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987). Este personaje es una buena muestra de la virilidad que impera en las barracas de adiestramiento, y su interpretación destaca otra particularidad recurrente en el atributo masculino: la relevante connotación sexual.

El comandante, como ejemplo de obediencia y valentía para sus hombres, tiene que ser un personaje masculino que se encargue de mantener el orden y que represente la verticalidad de las organizaciones que cumplen con la función bélica de un país. Cada vez que el protagonista de guerra avanza, su personalidad se transforma por las duras condiciones con las que se encuentra. En el momento del combate ante la inminencia de la muerte, la masculinidad se transforma y muestra la cara más sensible del héroe. Nuria Bou y Xavier Pérez apuntan al respecto que “estos hombres de hierro comienzan a manifestarse cálidos y uno de los tabúes por antonomasia del comportamiento masculino (los hombres no pueden ser frágiles) cede sin objeción ante la densidad interior de la aventura” (2000: 123).

El género bélico se define por la convivencia de lo viril con la manifestación emocional en la composición de sus personajes. La masculinidad y el sentimiento se muestran en el héroe de manera reiterada, provocando tensiones que se expresan de una forma u otra en el discurso.

3.1.2.3 Rebeldía contra disciplina

El enfrentamiento de los inconformes y reflexivos soldados con las posturas estrictas de los mandos también es propio del género bélico. La liberación emocional representada en fiestas, juegos, cartas románticas y confesiones al compañero, son demostraciones de la rebeldía que se oponen a la función política y bélica de los ejércitos. Los sentimentales grupos de soldados con sus nostalgias por el hogar rompen a la primera oportunidad con el mundo de órdenes al que están sometidos. La presión que soporta el guerrero por las pasiones contenidas es, conforme avanza la historia, cada vez más inaguantable y va en aumento con la cercanía de la muerte. Por esto, los militares rasos aprovechan cada oportunidad de libertad para sublevarse contra el sistema que

los mantiene alejados de casa, usando definidos códigos de identidad de grupo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el inconformismo político del soldado se desarrolla y comienza a cuestionarse su función en conflictos donde no entiende claramente el motivo de su lucha. Es en este momento cuando el pensamiento del militar se separa del de la nación, al convertirse en alguien que reprueba la participación en la guerra y la tragedia que esto significa.

Más adelante en la evolución del cine bélico, Vietnam se convertirá en un punto de inflexión para las características del soldado. Ejemplos como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *El cazador* (Michael Cimino, 1978) o la ya citada *La chaqueta metálica*, evidenciarán personajes que contradicen con sus acciones y reflexiones el espíritu patriótico y el significado de nación con que contaba el género en sus inicios.

Hilario J. Rodríguez señala en referencia a los personajes rebeldes: “de ahí el protagonismo que suelen tener en muchas películas los soldados indisciplinados o aquellos que se rigen por normas un tanto peculiares, sin hacerle caso a sus mandos más que cuando no queda otro remedio” (2006: 196) y continúa el autor más adelante:

(...) la sociedad estadounidense puede vivir con sus enormes contradicciones, permitiendo que en las filas de su ejército haya soldados individualistas, porque saben que al final siempre responderá, ayudando a sus compañeros, por la misma bandera, por los mismos principios, por el mismo presidente (...) (Rodríguez, 2006: 196).

El crítico se refiere a un aspecto narrativo importante en la construcción del personaje agitador: la colectividad del soldado clásico cumple con la misión que la nación les demanda, pero la individualidad de los protagonistas se acerca más a la reflexión personal. Es preciso entonces hacer una división entre acciones de grupo y opiniones personales.

3.1.2.4 La añoranza y su confesión

El atributo sentimental es fundamental en la construcción de la figura representativa del género bélico. Es uno de los aspectos más destacados del personaje soldado, que diferencia a este tipo de protagonistas de otros héroes en los que el tiempo no ejerce una presión tan fuerte. El héroe de guerra posibilita la manifestación sentimental, obvia al estar en condiciones extremas compartiendo experiencias al límite de la muerte. La fraternidad hacia el compañero y la necesidad del recuerdo se magnifican con ímpetu en el personaje. Entre combatientes se reconocen los mismos deseos y necesidades, lo que genera fuertes lazos afectivos entre héroes predispuestos al sacrificio. Es así como surge el melodrama, que compromete al espectador tan intensamente. Bou y Pérez definen a las hermandades de soldados como “una reagrupación fraternal que toma como modelo abstracto la familia y que hace inevitable la asunción de roles habitualmente femeninos por parte de algunos de sus componentes” (2000: 134).

Así el recuerdo, siempre presente en las películas bélicas, aparece en la intimidad de los alojamientos a través de las cartas y la confesión fraternal. La palabra escrita es la comunicación directa con el añorado hogar, la evocación de los seres queridos conduce a que el héroe bélico dedique una parte importante del relato a las imágenes de su pasado. Susie Walsh explica el alcance que tienen las cartas en el atributo sentimental de los personajes bélicos:

(...) la guerra convierte a los soldados en corresponsales (...) y en sus cartas a casa se revelan “humana” o “individualmente”: en sus confesiones de amor o de los anhelos de la comodidad del hogar, en sus indagaciones acerca del bienestar de sus parientes entrañables, el estado del jardín, de sus esperanzas para el futuro, y de las perspectivas de un trabajo después de la guerra. Manifiestan, además, (permitido por la censura) sus quejas acerca de su situación actual, ya sea el clima, la comida, o el inepto comando (2005: 306).

Otro elemento de expresión sentimental dado a partir del recuerdo es la confesión. Dos soldados en su tienda siempre van a contarse cómo era su vida

en el pueblo, quiénes son sus padres, cómo es su novia y qué les espera al regresar. Evocar el hogar los identifica con el grupo, los hace verse similares y distrae el futuro que les llevará ineludiblemente al horror de la guerra. Al componente sentimental de los héroes, el psicoanalista Carl Gustav Jung, citado por Bou y Pérez, lo llamó *ánima*, “patrón emocional que contiene los impulsos del hombre más normalmente relegados: las disposiciones de ánimo, ansiedades, miedos, depresiones o estados compulsivos sentimentales” (2000: 125). El *ánima* es primordial en la evolución del protagonista en los filmes de guerra; los sentimientos no tardan en aparecer cuando la convivencia da paso a la tragedia.

Es esta transformación de las exageradas manifestaciones de masculinidad en tiernas expresiones de afecto, la que hace de las emociones uno de los atributos más destacados en el género bélico. Pese a ello, existe un sentimiento común en las películas revisadas, que supera la fraternidad y la compasión por el camarada: sin importar el discurso, la estructura o la ideología, el miedo siempre acompaña a los soldados y a las víctimas civiles de la guerra.

3.1.2.5 El sacrificio a partir del sentimiento

El sacrificio es inherente al destino heroico. La creación del héroe es el resultado de una expiación que libera de culpas, motivada por fuertes vínculos sentimentales. En el cine bélico, la dura experiencia de perder a la figura protectora o al compañero entrañable de aventuras, desencadena todo el potencial del protagonista, que de esta forma cumple con la misión y consigue el objeto deseado. El sacrificio es un atributo esencial con el que el género identifica al personaje bélico. Este es el fin último que tienen los grupos de soldados y en ello se asienta el heroísmo del género bélico: entregarlo todo por los compañeros y por la nación que defienden, aun si no es por una justa causa. La expiación lleva al héroe a su redención y renacimiento. Carl Gustav Jung, refiriéndose al mito dice:

(...) así después de su nacimiento vulgar el hombre tendría otro nacimiento, misterioso, gracias al cual participa en alguna forma de lo divino. De esta suerte todo aquel que renace se convierte en héroe, esto es

en una especie de ser semidivino (Jung, 1981: 338).

La redención del hombre común dada a partir del enfrentamiento con la muerte, lo convierte en héroe. Dentro de la simbología mitológica, el bautismo para el nuevo nacimiento, que tiene tanta importancia en Occidente, está representado históricamente en lo más esencial del cristianismo: sacrificio, muerte y resurrección como ser divino. El hombre que renace héroe obtiene la divinidad simbólica, lo entrega todo por su grupo, y de esta manera alcanza un plano superior. Desde que el héroe recibe la llamada mística para emprender el viaje, hasta que llega su momento cumbre e inevitable, tiene todo un proceso de aprendizaje y evolución que encuentra su punto más alto en el sacrificio.

Conforme avanzan en terreno inhóspito, los protagonistas del género bélico recorren el camino de la heroicidad, la convivencia entre los miembros de la familia masculina y dramas que culminan con el necesario sacrificio. Estas emociones, enmarcadas en grandes acontecimientos históricos, consiguen una total identificación por parte del público. Nosotros, espectadores, nos llenamos de orgullo y nos conmovemos exaltados al ver cómo los jóvenes combatientes siguen cumpliendo con el ritual heroico –necesario culturalmente– para reivindicar a los que murieron en la guerra por una causa que creemos justa. Sin embargo, en la actualidad el homenaje de la muerte se cumple casi a diario por causas que están en entredicho. Así como muchas historias de la Segunda Guerra Mundial nos generan sentimientos a favor, las conflagraciones actuales nos producen rechazo por el innecesario derramamiento de sangre que producen.

Reprobamos conflictos como los de Irak, Afganistán o Libia porque las guerras ahora se cuentan de forma distinta, son más cercanas e inmediatas por las posibilidades de información con las que contamos. Así, los personajes cinematográficos que recrean estos conflictos también han evolucionado. Sus atributos han variado y su proceso heroico, en muchas ocasiones, se ha empleado para cuestionar las causas de la barbarie. Ahora conocemos de primera mano lo que antes eran extraños mundos, donde el héroe se tenía que sacrificar combatiendo al temible enemigo. Esto ha hecho que el género evolucione al igual que su mensaje.

3.2 Christopher Vogler

David Bordwell señala la importancia del aspecto psicológico en el relato clásico: “La causalidad psicológica, presentada a través de personajes definidos que actúan para lograr objetivos anunciados, da al filme clásico su progresión característica” (1997: 19). El análisis del personaje –hecho por Bordwell– dentro del sistema formal narrativo, lleva la estructura mítica de Propp a nuevas posibilidades, deteniéndose en las funciones psicológicas y relacionando el rol y sus sistemas directamente con la construcción cinematográfica.

Por su parte, Vogler escribe *El viaje del escritor*, en el que se vale de diversos ejemplos cinematográficos para demostrar su postulado principal: “Todas las historias están compuestas por unos pocos elementos estructurales que encontramos en los mitos universales, los cuentos de hadas, las películas y los sueños” (2002: 31), y comenta, a propósito de Carl G. Jung:

Hallaba una extraña correspondencia entre las figuras que poblaban los sueños de sus pacientes y los arquetipos comunes a cualquier mitología. Seguidamente se aventuró a decir que ambos proceden de una fuente más honda y primigenia: el inconsciente colectivo de la especie humana (Vogler, 2002: 42).

Vogler argumenta que estas historias míticas son modelos fáciles de reconocer por la mente humana y que son atractivos porque están al alcance de cualquiera; aclara que la mitología aborda interrogantes fundamentales como ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿qué es el bien y el mal?, ¿qué hacer con el bien y el mal?, ¿hay alguien ahí fuera?

En esencia, la obra de Christopher Vogler aporta dos aspectos relevantes para el estudio del relato y su estructura. El primero es su esquema, elaborado a partir del que desarrolló Campbell, concerniente al viaje del héroe. Para el escritor, el protagonista de cada historia es el héroe de un viaje: “Aun cuando la senda únicamente transite por su mente o se desarrolle en el ámbito de las relaciones” (2002: 45). Esta figura heroica tiene que abandonar su entorno y embarcarse hacia un mundo desconocido y lleno de desafíos. El viaje del héroe es no solo un viaje físico, sino también, una odisea interior que transforma a este. El segundo

aspecto tiene que ver con los roles, que según Vogler “pueblan el paisaje de la historia” (2002: 59), es decir, arquetipos o figuras que se repiten en los relatos fantásticos.

El término “arquetipo” fue acuñado por Carl G. Jung, y Vogler lo emplea para describir los personajes comunes, los símbolos y las relaciones que se establecen, “aludiendo a modelos de personalidad que se repiten desde tiempos antiguos de suerte que supone una herencia compartida para la especie humana en su totalidad” (2002: 60). Determina así un vínculo imprescindible entre arquetipo y función, y afirma que el primer concepto es una herramienta indispensable para comprender al segundo:

Encontré otro modo de enfocar los arquetipos, no tanto como roles de personajes rígidos cuanto como funciones que los personajes desempeñaban temporalmente, con el objeto de producir determinados efectos que enriquecían una historia. Esta interesante observación tiene su origen en la obra de Vladimir Propp (Vogler, 2002: 61).

Al igual que con Propp, se requiere estudiar cada una de las estaciones que plantea Vogler en el viaje del héroe, y cada uno de los arquetipos que se convierten en los personajes fundamentales del relato.

3.2.1 Los arquetipos

Vogler aclara que al analizar los mitos y los cuentos de hadas es inevitable detectar la presencia de personajes recurrentes, así como relaciones que se repiten entre estos. Según el autor, Carl G. Jung llamó a los modelos de personalidad “arquetipos” y señaló la existencia de un inconsciente colectivo similar al inconsciente individual de las personas. “Estos arquetipos prevalecen de manera sorprendentemente constante en todos los tiempos y todas las culturas, en los sueños y personalidades de los individuos así como en los mitos que se han imaginado en el mundo entero” (Vogler, 2002: 60). Para comprender el concepto de función es vital diferenciarlo del de arquetipo, solo así se reconoce la importancia, la intención y el potencial de los personajes en cada historia.

Los arquetipos, de acuerdo con el modelo descrito en *El viaje del escritor*, dejan de ser figuras rígidas dentro del discurso y se vuelven “máscaras” temporales que son usadas por los personajes dependiendo del momento y la necesidad que tenga la narración. Un arquetipo puede adoptar el aspecto o el comportamiento de otro durante un tiempo, en su evolución narrativa se comporta de distintas formas, actúa y piensa como lo harían otros roles, pero al final sus características fundamentales dominan las decisiones que deba tomar para solucionar el relato. El héroe se construye a partir de todos aquellos con los que se vincula, adaptando para sí rasgos de cada personaje.

Los arquetipos, además de emanar de la figura heroica, también pueden ser símbolos de distintas cualidades del hombre; es por su condición de humanidad que el arquetipo reúne peculiaridades comunes en todo el mundo, y representa al individuo de cualquier cultura.

Vogler enumera los arquetipos que considera indispensables en cualquier discurso, aunque aclara que no son los únicos y que los géneros de las historias contemporáneas han creado variaciones, apoyadas en lo que describe como personajes necesarios:

La prostituta con el corazón de oro o el guardiamarina arrogante [el teniente altanero de West Point en los *westerns*], el polibueno-polimalo, tan habitual en las películas de camaradas y amigos o también el sargento duro pero justo, muy común en las películas bélicas (...) (Vogler, 2002: 64)

3.2.1.1 El héroe

La palabra “héroe” tiene entre sus significados “proteger y servir”, aunque está directamente emparentada con la idea de sacrificio personal. Como función psicológica, Vogler cita a Freud para explicar al héroe. El arquetipo representa lo que el psicoanalista denominó “ego”: “esa parte de la personalidad que se separa de la madre y se considera distinta al resto de los seres humanos. En última instancia, un héroe es aquel capaz de trascender los límites y las ilusiones del *ego*” (2002: 65).

El ego es el individuo en busca de su identidad y, en este proceso, descubrirá a otros personajes a los que tendrá que enfrentarse, o de los que obtendrá favores. Lo que comienza siendo un viaje individual, “todo ego”, termina transformando la personalidad del héroe.

Vogler expone que el arquetipo del héroe, como cualquier otro, cumple diferentes funciones, entre las que se encuentran:

La identificación con el público: el espectador observa la historia desde los ojos del héroe. La construcción del personaje central cuenta con rasgos particulares y universales constituyendo una personalidad con la que el público se identifica de distintas formas.

El crecimiento: el viaje del héroe debe implicar un aprendizaje o evolución. Para nuestro autor, en el momento de creación de un guion, se debe escoger la figura que se convertirá en héroe; normalmente este sitio lo ocupará el personaje que ha tenido una mayor evolución durante la historia. Un héroe debe terminar la historia más sabio que cuando comenzó.

La acción: es común que el personaje heroico sea quien mayor actividad tiene en el relato, las motivaciones le llevan a la acción permanente y a la búsqueda de sus intereses, movilizándose en dirección a las situaciones de mayor riesgo.

El sacrificio: “La gente comúnmente piensa que los héroes son valientes y poseen una gran fortaleza, cualidades ambas que adoptan un papel secundario respecto al sacrificio –la verdadera marca del héroe–” (Vogler, 2002: 68).

El enfrentamiento con la muerte: el héroe está destinado a perder algo que lo hará mutar y crecer. El desafío a la muerte, así sea de manera simbólica, es la apuesta a la que todo héroe está destinado. “Como soldados conscientes de que al alistarse han consentido dar la vida por su país en caso de ser necesario, los héroes aceptan la posibilidad del sacrificio” (2002: 69).

El heroísmo en otros arquetipos: es posible que otro arquetipo asuma las características del héroe sin ser por ello la figura central. También puede ocurrir que el ejemplo heroico de otro personaje transforme al protagonista y este se

vea en la obligación de alcanzar el heroísmo. A su vez, en el cine bélico se dan ejemplos donde el antagonista cumple con acciones heroicas pero desde su bando.

Los defectos de los personajes: dan humanidad al héroe. Un personaje con traumas, dudas, debilidades, vicios, errores y manías, es más real y cercano. Los defectos pueden ser un obstáculo a vencer durante el viaje heroico o una característica que será clave para dirigir el destino del héroe.

El autor de *El viaje del escritor* tipifica al héroe dentro de las posibilidades narrativas de su carácter. Los héroes pueden ser resueltos o reticentes: sociables cuando son parte de un grupo o tienen que volver a este; solitarios, dado que el protagonista tiene una cierta enemistad con la sociedad, muy utilizado en el *western*; antihéroes, aquellos que incluso estando al margen de la ley cuentan con la simpatía del público (pueden tomar la ley por su propia mano o ser héroes destinados a perder por no superar sus imperfecciones); y catalizadores, los que aun siendo héroes no sufren transformaciones importantes pero sí las provocan en otros.

Vogler finaliza su descripción del arquetipo del héroe diciendo que

Los héroes son símbolos del alma en transformación así como del viaje que cada persona lleva a término en el transcurso de su vida. Los estadios de dicha progresión, las etapas naturales de la vida y el crecimiento componen el viaje del héroe (Vogler, 2002: 75).

3.2.1.2 El mentor: el anciano (o anciana) sabio(a)

El mentor es uno de los arquetipos más comunes entre los sueños, los mitos y las historias. Este personaje es de carácter positivo, se encarga de ayudar e instruir al héroe y en muchas ocasiones de acompañarlo en el viaje. El “anciano o anciana sabios”, como denominó Campbell al mentor, guían al héroe y tiene una cierta inspiración divina. En este sentido, para Vogler, los maestros buenos y los mentores están entusiasmados: “*entusiasmo* es una voz que procede del griego *en theos*, que significa ‘inspirado por dios, que alberga un dios en su interior o que está en presencia de una divinidad’” (2002: 76).

El mayor objetivo del héroe si continúa su viaje heroico, es alcanzar la sabiduría, es decir, convertirse en maestro, ocupar el sitio del mentor. Vogler resalta la figura paternal existente en cada personaje que representa al mentor, como un padre que muestra el camino a su hijo advirtiéndole de peligros y enseñándole la mejor manera de avanzar por él.

Las funciones que cumple el arquetipo del mentor son:

La enseñanza: se da en personajes como los sargentos, los instructores o los jefes. Los maestros se dedican a enseñar, pasan su sabiduría a novatos que quieren o deben aprender. El héroe tiene entre sus funciones el instruirse y el mentor debe educarle.

Proporcionar un objeto o don: Vogler liga directamente esta función con lo que Propp denomina el “donante” o “dador”; es uno de los elementos estructurales que se describe en la función “El héroe se va de casa” comentada en el capítulo dedicado al análisis del escritor ruso. Se trata de un objeto mágico o su representación, que tendrá gran valor para el viaje del héroe. Puede ser un arma, una pista, un alimento o una pócima que ayudará al protagonista en la búsqueda de su objetivo. Este objeto o don debe ser ganado por el héroe “por medio del aprendizaje, el sacrificio o el compromiso”.

El mentor como inventor: mediante la función dadora, el mentor entrega al héroe inventos o artefactos. En este caso el mentor es un científico o diseñador de artilugios.

La conciencia del héroe: el mentor se convierte en la conciencia del héroe, recordándole la importancia del código moral que defiende.

La motivación: el mentor motiva al héroe para que inicie la aventura, le da razones para vencer sus miedos.

La siembra: el mentor “siembra” una información o algún apoyo en el héroe que luego será clave para el devenir de este.

La iniciación sexual: en discursos amorosos o eróticos, el mentor muestra al héroe las posibilidades de la sexualidad y la pasión. En ocasiones el mentor puede ocultar un misterio que llevará al protagonista al desamor o a la obsesión.

Para Vogler existen diferentes tipos de mentores:

Mentores oscuros: confunden al héroe y al público llevando al personaje a quebrantar la ley. En esta categoría se encuentra el mentor lóbrego, que se vincula con el arquetipo de guardián del umbral, mentor que luego se vuelve un obstáculo para la aventura.

Mentores caídos: héroes que no han finalizado su viaje y que sirven de ejemplo a la figura central.

Mentores de continuidad: asignan misiones o indican tareas al héroe en varios relatos con el mismo personaje protagonista (Batman, James Bond, etc.).

Mentores múltiples: cuando el héroe recibe formación de personajes en distintos campos.

Mentores cómicos: arquetipo usado en comedias románticas como compañero o amigo del héroe que le da consejos en temas amorosos.

Mentores como chamanes: encarnados en la figura del sanador que a través de sueños y viajes místicos le enseñan al héroe el camino que debe seguir.

El mentor no necesariamente es un personaje, y se acerca más al concepto de función que puede ser asumida por diferentes arquetipos en algún momento del relato.

Los mentores no solo se construyen a partir de personajes sabios; existen experimentados héroes que no necesitan las enseñanzas de otro. El mentor inmaterial de estos héroes-sabios se puede dar en forma de códigos de conducta. Los recuerdos y enseñanzas que forman parte del universo diegético del héroe también son una forma de mentor. Una frase, una acción o un comportamiento que haya trascendido en la memoria del héroe, sirve de apoyo para tomar

decisiones. Los objetos de valor formativo como un libro, una película o una canción, también pueden dar a la figura central la sabiduría que requiere.

3.2.1.3 El guardián del umbral

Vogler compara el acceso a cada nuevo mundo con una puerta que el protagonista debe cruzar en el viaje heroico. Es común que en el umbral de entrada, esté un personaje que se interpone en el camino del protagonista y que solo puede ser superado con habilidad y sabiduría. La figura del guardián suele ser un ayudante del enemigo, bien por ser su cómplice o por estar contratado para la protección del lugar que el adversario del héroe habita. Los guardianes también pueden ser figuras neutrales que forman parte del mundo desconocido por donde el héroe tiene que transitar en su viaje.

El autor explica el arquetipo de guardián del umbral como una neurosis, es decir, la representación de las dificultades que las personas encuentran en la vida común. Los prejuicios, la opresión y los individuos hostiles, son la encarnación de los demonios ocultos (cicatrices emocionales, dependencias, carencias, limitaciones, etc.) que se interponen en los proyectos que cada cual intenta llevar a cabo.

La función principal del guardián del umbral es probar al protagonista del viaje heroico. Posiblemente, la prueba central del héroe en esta etapa es el encuentro con el guardián, ya sea para evitarlo o enfrentarlo.

Los héroes más hábiles emplean al guardián como fuerza que puede ser usada en contra del propio villano; lo ideal es incorporar al vigilante del umbral antes que derrotarlo.

3.2.1.4 El heraldo

El autor norteamericano en estudio, define el arquetipo del heraldo como un mensajero de los cambios que se avecinan, una energía nueva que se manifiesta anunciando la alteración del orden conocido. De esta manera, el héroe se ve obligado a movilizarse, comienza el viaje luego de recibir un personaje, una condición o una información.

El heraldo puede ser una persona o una fuerza que reta al héroe, motivándolo para que el relato tome su rumbo. Es un indicio de lo que se avecina. La función del heraldo también se puede dar en un mensaje o noticia, un medio que no necesariamente encarna un personaje.

Es posible que la noticia no llegue primero al héroe, los cambios pueden ser presentados antes para informar al público. La figura del heraldo puede ser positiva, negativa o neutral. También ocurre que otros roles asumen por momentos la función del emisario, de esta forma, el enemigo puede convertirse en mensajero y anunciar la inminencia del enfrentamiento con el héroe, retándolo directamente sin intermediarios.

En algunos filmes, el heraldo es también el mentor, tal como en la serie de películas protagonizadas por el veterano de Vietnam, John Rambo: el coronel Trautman busca a su antiguo aprendiz (Rambo) para estimularle a acometer alguna misión.

3.2.1.5 La figura cambiante

Existe un personaje que cuando el público cree conocerle, se transforma, creando confusión. Se desarrolla así una alteración que engaña al héroe. Son personajes cambiantes en su talante o estado de ánimo y desconciertan en su interpretación al protagonista y al público. La función principal de la figura cambiante es la de generar duda y misterio en el discurso.

3.2.1.6 La sombra

La presencia del personaje maligno en el cine bélico tiene gran relevancia, al ser este la representación contraria de los valores que defiende el héroe. Para Vogler, el arquetipo adversario simboliza la fuerza del lado oscuro, lo que aún no se ejecuta o lo que es rechazado. La sombra es la encarnación de lo no permitido en la sociedad, el motivo por el cual los códigos de valor fueron creados, la figura que pone en peligro el mundo ordinario del que partió el héroe a la aventura.

El viaje del escritor propone tres modelos de sombra para las diferentes historias: villanos, enemigos y antagonistas. Los dos primeros dedican sus acciones y energías a la derrota y eliminación del héroe. Los antagonistas son rivales dentro del mismo bando, buscan con el héroe un objetivo común pero de maneras distintas, llevándoles siempre al enfrentamiento.

Desde la psicología, Vogler describe la sombra como traumas, sentimientos reprimidos o culpas que se mantienen ocultas en el inconsciente o que son negadas para evitar que se manifiesten causando destrucción personal. El autor define el rol siniestro, como la psicosis representada en un peligro latente de desgracia y desastre.

La función principal de la sombra es rivalizar con el héroe brindándole un adversario de su mismo nivel. El enemigo genera un cambio peligroso, hace al protagonista movilizarse y lo lleva al límite para que saque lo mejor de sí buscando la victoria. La sombra también puede trocarse en una máscara usada por cualquier arquetipo, incluso por el héroe. Un protagonista vengativo, con dudas, traidor a sus principios, asume que la efigie de la sombra puede llevarlo a su destrucción. Son múltiples las formas que puede tener la sombra, siempre atrayendo al héroe hacia la aventura y al enfrentamiento entre las dos fuerzas principales.

El arquetipo siniestro debe ser humanizado con emociones y defectos, de manera que el héroe dude cuando tenga que eliminarle, porque en el fondo más allá de lo ético o lo maligno es a fin de cuentas un ser humano.

Los villanos más recordados en el cine poseen características, comportamientos y sentimientos inherentes a todos los seres humanos: belleza, vanidad, temor, elegancia, ambición, astucia, etc. Los enemigos son tan humanos como la figura heroica, pero representan lo oculto y deplorable del ser. Normalmente la sombra no se reconoce como tal; desde su punto de vista, el enemigo de sus principios y creencias es el héroe, así lo que en el relato se reconoce como figura heroica, la sombra lo señala como maligno.

El arquetipo de la sombra en los filmes de guerra, tiene una amplia variedad de ejemplos. Esta puede ser tipificada según las formas narrativas con las que se elabora y representa cada conflicto.

3.2.1.7 El embaucador

El arquetipo del embaucador se relaciona con la malicia y el deseo de cambio. Es común que este personaje tenga ciertos matices cómicos en su habilidad para el engaño. El embaucador señala defectos en otros personajes buscando extrapolarlos a cuestionamientos sociales: “son los enemigos naturales del *status quo*” (2002: 106). Psicológicamente, el embaucador se vincula con la posibilidad interior de reírse de sí mismo, otorgando una perspectiva más amplia de cada quien.²⁴

La función del arquetipo bufón es la del alivio cómico, la risa sana para liberar tensiones. Está encarnado en personajes de aliado del héroe o de la sombra y también como rol independiente. Vogler lo ilustra en la narrativa popular con el personaje del conejo, que logra escapar de su hambriento depredador usando la astucia.²⁵

3.2.2 Etapas del viaje heroico

3.2.2.1 El mundo ordinario

En el mundo ordinario se define el código de valores que rige al protagonista. Estos principios son tan importantes que deben mantenerse, incluso lejos de la propia nación del héroe, en lugares apartados y desconocidos. Aunque el lugar originario del personaje puede parecer tranquilo y estable, también plantea conflictos por los que el héroe toma impulso y se pone en marcha.

En muchas películas bélicas el mundo ordinario no se presenta en su inicio o ni siquiera llega a trasladar al espectador hasta el lugar de donde partió el héroe; las historias de soldados pueden comenzar incluso cuando la misión ya se está desarrollando lejos de su tierra de origen.

²⁴ Ver ilustración en la página 410

²⁵ Ver ilustración en la página 410

En la construcción del mundo ordinario del héroe, según Vogler, se deben plantear varias cuestiones: ¿alcanzará su objetivo?, ¿superará sus defectos?, ¿aprenderá la lección necesaria? Estos interrogantes son generados por el relato para seguir las acciones del héroe, pero más importantes aún son las preguntas relacionadas con su situación emocional. Dichos cuestionamientos buscan que el espectador confirme, o no, la evolución interior del personaje. En el cine bélico existe una pregunta cardinal que llevará al público a seguir el argumento: ¿sobrevivirá?

Otra función que se destaca en el análisis inicial del viaje, es la identificación del público con el héroe. Vogler expone que esa identificación se debe producir en el comienzo del discurso. Para conseguirla, se proporciona a los personajes objetivos, impulsos, deseos o necesidades universales. El amor, la sexualidad y la hermandad son sentimientos que comparte toda la humanidad.

Los personajes bélicos clásicos, en especial los de la Segunda Guerra Mundial, cuentan con gran identificación histórica, su aprobación se funda en la cantidad de bajas que hubo entre quienes viajaron a Europa para combatir contra el totalitarismo del partido nazi. Los personajes heroicos son más creíbles cuando tienen alguna carencia que buscan colmar, cuando existe algún defecto que los hace débiles, cuando cargan con una profunda herida o cuando el viaje no solo es exterior sino que también significa un cambio en el interior del personaje.

Por último, Vogler explica la función necesaria para establecer qué está en juego antes de que el héroe parta, es decir, qué puede ganar o perder el personaje. En el cine bélico lo que permanentemente está en juego son las vidas que se narran, pero también hay apuestas superiores a los protagonistas, como el triunfo del bien sobre el mal o la victoria de los valores defendidos por el héroe que representan el mundo ordinario del que partió. La temática tratada en los filmes de guerra es de una gran variedad: supervivencia, fraternidad, muerte, amor y venganza, son algunos de los motivos que componen los relatos bélicos.

El capitán Miller de *Salvar al soldado Ryan* resume en una frase el sentimiento que tiene ante la lejanía de su mundo ordinario: “Solo sé que con cada hombre que mato me siento más lejos de casa”. Con esta frase no solo se refiere a la

distancia, también reconoce como la guerra transforma esos valores que prometió defender.²⁶

3.2.2.2 La llamada de la aventura

Las semillas del cambio y el crecimiento están ya plantadas y solo se requiere un poco de energía nueva para que germinen. Esa energía nueva, simbolizada de incontables maneras en los mitos y los cuentos de hadas, es aquello que Joseph Campbell tildó como la llamada a la aventura (Vogler, 2002: 131).

El desencadenante se puede dar de varias formas y tarde o temprano el héroe se verá involucrado. Vogler expone cómo se da la llamada a la aventura en forma de un mensaje o un mensajero, premoniciones que vienen del inconsciente en forma de sueños, de un mandato judicial o un acontecimiento como la declaración de una guerra. En los filmes bélicos en general, es común que el viaje sea obligatorio para el protagonista, con el fin de defender una nación por medio de las armas. Como se indicaba en la descripción del modelo de Propp, la llamada de los ejércitos puede ser un mandato directo que se tiene que cumplir sin más.

El autor estadounidense describe algunas condiciones en las que se crea la llamada. “La sincronización” se da cuando ocurren una serie de acontecimientos o coincidencias que de forma misteriosa adquieren un significado o llaman la atención de alguien que debe movilizarse.

Otra condición que plantea Vogler para que exista la llamada es “la tentación”, dada por un anuncio que invita a la aventura más allá de la frontera de lo conocido; la tentación puede crearse a partir del deseo por un potencial amante o la ambición por obtener riqueza, entre otros motivos.

El arquetipo del heraldo cumple un papel importante en esta fase del viaje. La función mensajera se hace presente encarnada en un emisario, o en la manifestación de algún indicio que predice cambios en la situación que se mantenía hasta ese momento. La llamada también podría generarse debido a la

²⁶ Ver ilustración en la página 417

pérdida de algo precioso, tal como la salud o el amor; un ejemplo de pérdida como motivo de la llamada en el cine bélico, es el que obliga a las víctimas de la guerra a ponerse en marcha cuando ven en grave peligro su seguridad.

3.2.2.3 El rechazo de la llamada

El peligro que conlleva la aventura genera dudas en las decisiones que debe tomar el héroe. El personaje está situado en el umbral del miedo y, por ese motivo, rechazar la llamada sería una acción comprensible. Es inevitable que aventura y riesgo vayan siempre unidos. Esta etapa del viaje cumple con la función dramática de resaltar la sospecha que conlleva el rechazo de la llamada, consigue que el espectador sea consciente de la dificultad de la misión y se contagie con la emoción que antecede al viaje. Ante el peligro que prevén, los héroes tratan de evitar el viaje. En ocasiones, la aventura es tan osada que puede costarle la vida al protagonista, siendo esta una situación común en el cine bélico.

Un rechazo persistente de la llamada, puede conducir al héroe a la tragedia; no embarcarse en el viaje, en ocasiones hará que el mismo héroe o su entorno sufran su falta de decisión por no haber actuado para solucionar las cosas y así mantener el bien dentro del mundo ordinario. También existe otro tipo de héroes, según Vogler, “resueltos o deseosos”, que aceptan y buscan la aventura. Vogler, como Propp, diferencia los héroes “buscadores” de los héroes “víctimas”, aspecto que ya se comentó.

3.2.2.4 El encuentro con el mentor

Cuando los héroes son jóvenes e inexpertos, casi siempre cuentan con un mentor que les enseña y les guía en el momento de tomar las decisiones más significativas, pero la fuente de sabiduría también puede proceder del pasado del protagonista, no solo representada en forma de una persona sino también en las experiencias que haya tenido. Así mismo, el ejemplo de otros que ya han hecho el mismo tipo de aventura sirve al héroe como conocimiento previo.

El mentor es, de alguna manera, la metáfora de la relación padre-hijo de transmisión de conocimiento y experiencia de una generación a otra.

3.2.2.5 La travesía del primer umbral

El primer umbral es la puerta por la que se accede al mundo de lo desconocido y supone un acto de voluntad en el que el héroe se dispone a iniciar su aventura. Es común que una acción detonante dé un giro a la historia y afecte interiormente al héroe, obligándole a ponerse en marcha. Una muerte, una herida, una traición o un descubrimiento, sirven de fuerza propulsora que transforma al protagonista y no le deja más opción que asumir el viaje a la aventura. Los guardianes del umbral hacen su aparición en esta etapa obstaculizando el camino del héroe. El protagonista debe sortear al arquetipo cancerbero con astucia, ya que no es más que una prueba de entrenamiento. Quizás, si respeta al guardián y sigue sus normas, logrará entrar en el mundo desconocido, de lo contrario, tendrá que emplearse a fondo para conseguirlo. Normalmente con voluntad y firmeza, la figura central traspasa el umbral, descubriendo en ocasiones que era más fácil de lo que creía.

En el cine, cruzar la frontera de lo desconocido se puede representar de muchas formas: una puerta, un muro, un desierto, un río, etc. *El viaje del escritor* abre una serie de posibilidades por las cuales de manera simbólica, el héroe se adentra en el universo existente más allá de los límites del mundo ordinario. Muchas películas hacen hincapié en este paso ubicando al personaje en una situación de cambio trascendental. Cruzar el umbral es asumir la aventura con los riesgos que conlleva, es una muestra de valor del héroe y es irrevocable.²⁷

3.2.2.6 Las pruebas, los aliados, los enemigos

Vogler cita a Joseph Campbell para describir la sexta etapa del viaje heroico: “un paisaje onírico de curiosas formas, fluidas y ambiguas, donde tendrá que sobrevivir una serie de pruebas” (2002: 167). Aquí el héroe se ve enfrentado a un mundo extraño donde se convierte en forastero. Todo es novedoso y aunque cuente con experiencia, es casi un principiante en un universo desconocido. El autor pone el énfasis en la descripción de acciones, personajes y sitios en esta etapa, ya que es el momento en que el héroe descubre el lugar con el que soñaba al inicio de la aventura.

²⁷ Ver ilustraciones en las páginas 411 y 412

Es una particularidad fundamental –dentro de esta fase del discurso– que exista un destacable contraste entre el universo existente después de cruzar el umbral, y la región de origen del héroe. El mundo de lo desconocido está lleno de duros cambios que afectan al protagonista; allí siente, actúa y valora de manera diferente las reglas que rigen dicho mundo.

Las pruebas son la función más importante en esta etapa del viaje, porque permiten que el héroe se adapte y se enfrente a su nueva realidad. Los obstáculos que debe superar le enseñan las dificultades que se encontrará en el mundo de lo desconocido, y que sirven de preparación para luego tener que vencer algunas mayores y más arriesgadas. El autor explica que estas primeras pruebas, aunque son de difícil solución, no son cuestión de vida o muerte. En el cine bélico, la muerte está presente desde el primer momento; el héroe debe enfrentarla durante todo el recorrido por el mundo de lo desconocido, cada prueba es un combate y en cada combate hay bajas. La muerte se acerca a cada instante transformando a los personajes.

En el cine de soldados pueden aparecer nuevos personajes dentro de la fase de la primera prueba; la participación de gentes que soportan el conflicto en el mismo lugar donde viven, es la caracterización del sufrimiento que padecen los inocentes. Las víctimas civiles son personajes destacados en los relatos bélicos con los que se ilustran las consecuencias de la barbarie. El héroe bélico en la primera prueba descubre a quienes habitan en el mundo desconocido: las víctimas, los aliados y su directo rival, la sombra. La primera prueba y los personajes que encuentra el protagonista en ella, desvelan las nuevas normas que rigen el mundo de lo desconocido y desde esta etapa, el ajeno código de valores debe ser apropiado por el héroe y su grupo, además de por el público que espera saber si el protagonista será capaz de asumir los cambios.

Una importante novedad entre las reglas descubiertas en las zonas de combate es que matar ya no es un crimen. El asesinato se convierte en una necesidad para sobrevivir y en ocasiones llega a la obsesión, cuando trastornados por este universo desconocido confunden sus valores y se vuelven inadaptados con graves consecuencias al regreso al mundo ordinario. El radical cambio supone

un lastre durante todo el viaje heroico, incluso después de finalizado. Los personajes bélicos casi nunca logran olvidar la degradación, el dolor y el miedo.

3.2.2.7 La aproximación a la caverna más profunda

Una vez los héroes se han adaptado al mundo desconocido, se dirigen a su núcleo: “en este instante, los héroes son como montañeros que han alcanzado el campamento base tras superar varias pruebas, y están a punto de emprender el asalto final a la cumbre” (Vogler, 2002: 176). Esta etapa se puede entender como la calma que antecede a la tormenta, es el momento de preparar una estrategia, de reconocer el terreno, de elaborar un plan y de disfrutar un instante antes de lanzarse a la acción. En el cine de soldados la fase nocturna aparece llena de recuerdos que surgen justificando el viaje a la aventura, se escriben cartas y se comparte entre compañeros lo que les espera en el mundo ordinario. Los héroes osados en esta etapa avanzan, se movilizan y no esperan, se lanzan desafiante en busca de la siguiente fase.

3.2.2.8 La odisea (el calvario)

Ahora el héroe se encuentra en la cámara más oscura de la caverna más profunda, enfrentándose al reto más trascendental y al adversario más temido (...) constituye la causa principal de la forma heroica y la llave de su poder mágico (Vogler, 2002: 190).

El cambio de los personajes es significativo durante esta etapa. El enfrentarse a sensaciones especialmente difíciles como el miedo, a situaciones como una ruptura sentimental o en el caso de los personajes bélicos, a la muerte, hace que los triunfadores se vean beneficiados después de vencer. Según Vogler “el secreto de la odisea es sencillo, los héroes deben morir para poder renacer después [y así superar] la prueba máxima que los eleva al rango de héroes” (2002: 191).

“La clase más común de odisea es, con diferencia, una suerte de batalla o confrontación con una fuerza opositora. Podría tratarse de un enemigo mortal, un villano, un antagonista, un oponente, o aun una fuerza de la naturaleza” (Vogler, 2002: 199). La situación más común que se puede presentar en esta

etapa del viaje es aquella en la que el héroe tiene que enfrentarse a un adversario, al arquetipo de la sombra.

La figura central del discurso, cuando alcanza la fase de la odisea, llega a lo más profundo del mundo desconocido, este puede ser el corazón de un bosque, el interior de un país extranjero, o como indica el propio Vogler refiriéndose a la transformación interior del héroe: “el enclave más secreto de su propia alma” (2002: 194).

Un personaje destacado en la etapa de la odisea es el testigo del sacrificio. Es necesario que exista un punto de vista que presencie la muerte y el renacimiento del héroe para que sufra y luego se reconforte con el proceso heroico. Este personaje aumenta el dramatismo y se torna en una metáfora del público que vive las mismas sensaciones como observador de la crisis. El testigo, al igual que el espectador, se identifica con el héroe y la cercanía a la muerte le genera una fuerte tensión. Cuando se confirma desde la visión de este personaje observador la salvación del protagonista, la recompensa es gratificante. El cine aprovecha la manera en que el público se identifica con la situación de un personaje que arriesga la vida. Así como la gente se lanza en paracaídas o visita las atracciones de los parques de diversiones, las películas de aventuras se convierten en una manera menos arriesgada de acercarse a la muerte y al renacimiento. El guionista se vale de la figura del héroe para lograr que la salvación sea compartida también por quienes observan la película, se genera una sensación de satisfacción cuando el héroe obtiene seguridad después de su paso por el peligro: “El público disfruta viendo cómo el héroe engaña a la muerte. A decir verdad disfrutan engañando a la muerte ellos mismos. La identificación con un héroe que regresa de la muerte es un salto al vacío en su forma más dramática” (Vogler, 2002: 198).

3.2.2.9 La recompensa

Los héroes han vencido a la muerte, y este hecho conlleva que en el futuro sean reconocidos o recompensados, es por ello momento de celebración. La experiencia de haber vivido una crisis suscita nuevas posibilidades, y el premio se presenta de muchas formas. La celebración es una función característica de

esta etapa en que los héroes recuperan la energía perdida en la odisea, en una reunión en la que descansan y recuerdan cómo han conseguido el triunfo: “cazadores y pescadores, pilotos y navegantes, soldados y exploradores, todos ellos exageran por igual sus logros” (Vogler, 2002: 212).

Vogler destaca otra función en la etapa de “la recompensa”: el héroe con su victoria consigue el objeto precioso que buscaba: este puede ser un tesoro, el amor, un reencuentro, etc. Lo que pretendía el protagonista en el mundo desconocido ahora está en su poder, y también es motivo de festejo.

3.2.2.10 El camino de regreso

Ahora los héroes se encuentran en un dilema, permanecer en el mundo especial²⁸ o regresar al hogar, volver al mundo ordinario²⁹. Luego de haber aprendido lecciones y conseguido recompensas, el mundo que antes era desconocido contiene encantos. De acuerdo con Vogler, lo más común es que el héroe decida tomar el camino que lo llevará al sitio de donde partió, o dirigirse de nuevo hacia lo desconocido. El camino de regreso representa el día después de la celebración, la resaca de la fiesta en la que se tiene que decidir si volver o no a la convivencia del mundo ordinario, pero con las transformaciones que ha dejado el mundo especial. “Este objetivo es de todos [el] menos sencillo. El héroe tiene motivos sobrados para temer que la sabiduría y la magia de la odisea se evaporen a la cruel luz de la cotidianidad” (Vogler, 2002: 225). Se hace énfasis en lo complejo de la decisión y en la tentación que significa permanecer en la aventura, pues es posible que al regresar, los escépticos pongan en cuestión lo grandioso de la aventura. A pesar de todo, el héroe está en la obligación de volver y compartir la recompensa obtenida.

3.2.2.11 La resurrección

Aquí, el héroe tiene que pasar por una purificación final antes de volver al mundo ordinario. Es necesario que un nuevo ser, distinto del que inició el viaje, regrese transformado por la experiencia que la aventura le dio. Una de las funciones principales en este periodo es la de depurar al héroe de lo que le haya

²⁸ Nombrado anteriormente como mundo de lo desconocido.

²⁹ Ver ilustración en la página 413

podido dejar la cercanía con la muerte. Es necesario que el personaje acumule experiencias y lecciones, pero necesita liberarse de lo negativo que le ha dejado el viaje. Vogler ejemplifica la purificación con un tema bélico muy pertinente en este estudio: “la carencia de ceremonias públicas y de consuelo para los veteranos de la guerra del Vietnam a su regreso a casa pudo haber contribuido a crear los terribles problemas que sufrieron esos soldados para su reinserción en la sociedad” (2002: 234).

Es indispensable que el héroe se purifique para que asuma correctamente la vuelta a casa; de alguna forma, los soldados deben dejar atrás el horror y el temor, de lo contrario, estos sentimientos no les permitirán desarrollar una vida normal, lejos de las condiciones extremas de la aventura bélica. Las sociedades primitivas estaban mejor preparadas para recibir a los héroes de vuelta, pues tenían ritos para purgar la sangre, y la muerte les ayudaba a convertirse en miembros pacíficos del grupo. En distintas religiones y culturas se usa el agua como medio de purificación; el autor observa el bautismo por inmersión como un ritual que emula la resurrección, donde el pecador es rescatado de una muerte simbólica por ahogamiento.

El autor de *El viaje del escritor* señala “la resurrección” como el momento en que al público se le debe dar el clímax (no la crisis) de la historia: “el definitivo y más peligroso encuentro con la muerte” (2002: 233).

Los entrañables jóvenes soldados que el público acompaña en su viaje heroico, ahora necesariamente tienen que caer, porque es la única y trágica realidad de las guerras; ahora es el momento de la mayor de las batallas, es el enfrentamiento en que héroe y villano se juegan todo. Los filmes de aventuras mostrarán el combate entre el bien y el mal en un duelo que llevará al protagonista a la situación más peligrosa con la que se ha enfrentado, estará “al borde del abismo”, y esto es necesario si quiere lograr la victoria.

Entre todas las funciones que enumera Vogler en este momento del viaje (el impostor, las pruebas, la última oportunidad, la elección, etc.), la que más destaca en relación con las historias de soldados es a su vez uno de los atributos fundamentales que se ha mencionado en el modelo de Propp: el sacrificio, que

se confirma como momento cumbre del viaje que el militar realiza para defender el código de valores que rige en su mundo ordinario.

La resurrección suele implicar también un sacrificio para el héroe. Puede ser que tenga que renunciar a cierta cosa –un viejo hábito o una creencia– dejar algo atrás, al igual que las liberaciones que derramaban los griegos en honor de los dioses antes de beber. El héroe tiene que compartir algo suyo por el bien del grupo (Vogler, 2002: 246).

La cesión del protagonista en pro de algo superior, en el cine de soldados se representa con la entrega de la vida en el campo de batalla. La tragedia lleva al héroe a un plano superior.

Posiblemente no exista mejor espacio para el sacrificio cinematográfico que el campo de batalla.³⁰ Desde siempre se han reconocido los cementerios militares de las grandes guerras como el último lugar de descanso de los héroes³¹. El renacimiento del hombre común, se da a partir del enfrentamiento con la muerte. El proceso de creación épica hace que el héroe aparezca en aquel que tenía dudas y se sentía débil.

El motivo más dramático de la resurrección consiste en proporcionar un signo externo de que el héroe realmente ha cambiado. Se impone demostrar que el viejo ego está completamente muerto, acabado, y que el nuevo yo es inmune a las tentaciones y las adicciones que lo ataban en el pasado (Vogler, 2002: 247).

Vogler describe el sacrificio del protagonista trágico:

Los héroes convencionales suelen superar este roce con la muerte y seguidamente resucitan. Por lo general es el villano quien muere o resulta vencido, pero también ocurre que algunos héroes pierden la vida llegados a este punto (...) todos esos héroes condenados o trágicos alcanzan la resurrección, puesto que perviven tal y como existieron en la memoria de

³⁰ Ver ilustraciones en la página 414

³¹ Ver ilustraciones en la página 415 y 416

los supervivientes, aquellos por los que fehacientemente dieron su vida (Vogler, 2002: 237).

3.2.2.12 El regreso con el elixir

Existen dos posibles desenlaces en los relatos cinematográficos: uno que según el autor estudiado, es el preferido por el cine norteamericano, es el circular o pleno, cerrado. El otro es más utilizado en Europa, Asia y Australia, es el desenlace abierto donde quedan cuestiones por resolver y conflictos sin solucionar. En el desenlace abierto, el público prácticamente construye el final o lo lleva más allá, a la necesidad del intercambio de opiniones. Cuando la narración tiene un final cerrado, el héroe regresa a su punto de partida, no necesariamente de forma física pero sí de manera simbólica. El protagonista, después de pasar las odiseas y superar la muerte, vuelve con la sensación de un nuevo comienzo, producto de la resurrección.

Una de las funciones clave en la etapa final del viaje, es reconocer que “si son verdaderos héroes, retornarán con el elixir desde el mundo especial, trayendo consigo algo que pueden compartir con los demás, o algo para curar a todo un país enfermo” (Vogler, 2002: 253). El elixir, además de traer grandes beneficios al mundo ordinario, se convierte en la comprobación del viaje realizado por el héroe, es así como el protagonista se vuelve un ejemplo y modelo a seguir.

Si el viajero no porta algo que compartir no se convertirá en héroe, antes bien, será considerado un sinvergüenza, un egoísta, un protagonista con pocas luces, incapaz de aprender la lección, incapaz de crecer. El logro de regresar con el elixir es la última prueba que tiene que pasar el héroe (Vogler, 2002: 259).

El héroe en caso de no regresar con el elixir no recibirá ciertos dones al final del viaje: dinero, fama, poder, amor, paz, felicidad, éxito, salud, sabiduría, entre otros.

El regreso del militar al mundo ordinario es altamente complejo, su experiencia le ha marcado y ahora se tiene que enfrentar a un mundo en el que no se adapta. Existen ejemplos destacados de discursos que se basan o tratan sobre el regreso

de los guerreros, es el caso de *Nacido el cuatro de julio*, *El cazador*, o *Banderas de nuestros padres* (Clint Eastwood, 2006), filmes que están en franca contraposición a muchos discursos bélicos que prefieren finalizar antes que el soldado regrese, justo cuando termina su misión.

4. El género cinematográfico

En el año 1927, los formalistas rusos ya señalaban la necesidad de una definición de los recién creados géneros del cine. Observaban que lo adecuado era establecer una teoría fílmica, separándola de sus vecinos inmediatos, la literatura y el teatro, aunque entendían su influencia como natural. Teóricos como Adrian Piotrovski, definían los géneros cinematográficos así:

(...) llamaremos cine-género a un conjunto de procedimientos que atañen a la composición, al estilo y al argumento, vinculados a un material semántico y a una intención emocional específicos, pero que entran por completo dentro de un sistema “genérico” determinado del arte, el del cine (Piotrovski, 1998: 140).

Rick Altman ofrece una definición más reciente en su obra *Los géneros cinematográficos*. Al igual que Bordwell cuando afirma que “un género es más fácil de reconocer que definir” (2002: 94), Altman concibe la interpretación de los géneros sobre la base de la aceptación que otorga el público a estos. El autor señala diversos aspectos que forman parte de la composición del género para su análisis: “los géneros aportan las normas que rigen la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos” (2010: 34).

Por su parte, Vincent Pinel reconoce las presiones de la lógica financiera y comercial, del poder y de las ideologías sobre el aspecto creativo de los géneros, pero a la vez resalta su función social: “sigue siendo sin embargo un espejo de la sociedad, que arrastra en su caudal el sustrato de las formas de pensar, de la escritura convencional, de los códigos en vigor, de las formas y del lenguaje adoptados por cada época” (2009: 11). Y es que muchos autores resaltan la representación social como el principal valor que tienen los géneros. Para Bordwell, los géneros son rituales, conmemoraciones o fiestas en los que se reafirman principios fundamentales; se pregunta el autor quién puede resistir la

satisfacción tranquilizante cuando los valores más apreciados por el espectador, son válidos en el cine.

Ahora bien, acorde con los planteamientos de Aumont, el cine narrativo ocupa hoy el lugar del mito, ya que es susceptible de convertirse en el medio desde el cual una sociedad se representa a sí misma. En consecuencia, la simbología creada en los géneros cinematográficos va más allá del entretenimiento repetitivo y asegurado en una fórmula exitosa; es la latencia de los elementos fundamentales de la cultura y de la manera en que intentar perpetuarse.

Lo anterior significa que la clasificación por géneros del cine es una herramienta útil en la tarea de analizar una sociedad. Otros relatos están sujetos a sus cualidades referenciales para realizar una representación del mundo; no obstante, las películas de género aprovechan la red de símbolos creada sobre iconografías, músicas, ruidos y contextos relevantes para un grupo social. A esta forma de pensar los géneros, Bordwell le llama “reflectiva”, puesto que “refleja actitudes sociales como si fuera un espejo” (2002: 100). La protagonista de *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979), es una valiente guerrera y astuta, que no deja de lado su espíritu maternal; en su momento, fue novedoso que una mujer tuviera el rol heroico en una historia de lucha contra un monstruo en el espacio; sin embargo, la figura reflejaba una manifestación evidente en la cultura norteamericana de la época, el movimiento feminista de los años setenta.

Cuando el público asiste a una proyección, espera que la construcción del relato ratifique las expectativas previas a la recepción del filme. Aquel que escoge una narración cinematográfica, formada dentro de un modelo tipológico, sabe de antemano las características y la evolución narrativa que contiene la película, confía en que el pacto se cumpla para que se confirmen sus ideales representativos.

Las representaciones sociales en el género, van en concordancia con los planteamientos de las funciones narrativas como componentes rituales. Los análisis de Propp sobre la literatura folclórica, y los de Vogler sobre las representaciones del arquetipo, demuestran ser modelos apropiados para la

investigación del sistema narrativo, ya que en estos, se reconoce la importancia que tiene la interacción ancestral entre género e imaginario colectivo.

Del mismo modo que una película de género se inscribe en una tradición con unos esquemas narrativos, vestuario y ambientación, efectos para el público, etc. que es preciso conocer y tener presente (incluso para ir contra ella), los mitos se han ido elaborando a lo largo de los siglos en relatos diversos y se han plasmado en formas culturales también variadas para expresar esa verdad profunda de carácter intemporal que personas de distintas épocas y latitudes reconocen de inmediato (Sánchez, 2006: 56).

Lo que definimos en los primeros capítulos de la investigación, al precisar el sistema narrativo, involucra la composición del género y establece múltiples condiciones de segmentación estructural para su clasificación. Condiciones como los elementos causales recreados en los personajes, los roles establecidos a partir de funciones, o los discursos circulares con finales cerrados, son ejemplos de cómo la estructura instaaura características reconocibles en los géneros cinematográficos. Aunque los géneros pueden ser estudiados con sus variaciones y cambios en el tiempo, para su definición es necesario analizarlos antes de manera atemporal, es decir, reconocerlos como presente, como una estructura que esencialmente cumple una función social permanente.

Trazar un paralelismo entre género y mito ofrece ventajas evidentes a los teóricos de los géneros. Esta estrategia aporta un principio organizador al estudio del género, transformando lo que podría haber sido una superficial fórmula comercial en una categoría culturalmente funcional, con el prestigioso apoyo, además, de la antropología cultural al hasta entonces modesto estudio de los géneros populares (Altman, 2010: 42).

Así, el género se convierte en “tranhistórico”, asciende a un plano más alto desde el que evita la definición trivial como forma de entretenimiento. Al señalar la pertinencia de vincular género y mito, Altman reconoce las posibilidades analíticas de la estructura de funciones y subraya la manera en que trasciende la narrativa como representación social. La historia del estudio

de los géneros ha demostrado la dificultad de su clasificación. Para este autor, sería ideal que existieran coincidencias en la percepción por parte del público y de la industria sobre la construcción genérica y anhela la existencia de “textos” claros y fácilmente reconocibles, que ejemplifiquen los requisitos para catalogar la producción en un género cinematográfico. Pero la historia del cine ha demostrado lo contrario, evolucionando y renovando las narrativas clásicas y haciendo más difícil la definición por conjuntos.

Para reconocer un género cinematográfico, este debe cumplir ciertas condiciones establecidas: esquema básico, estructura, designación y contrato; y como objeto de investigación, los filmes que lo componen deben ser claramente reconocibles y limitados para facilitar así su análisis y comparación.

Los géneros se crean con una estructura básica que se mantiene en el tiempo y nuevas propuestas que se construyen a partir del eje principal. En gran medida la definición del modelo fundamental constituye la identidad social que lo hace perdurable. Los géneros deben mantenerse para proyectar las historias en las que el público se sienta representado.

Después de crear las fórmulas de su composición y posicionarse, el género evoluciona adaptándose a los cambios sociales, y se sustenta en ellos para ser siempre de interés. Los tipos cinematográficos se conservan en una definida línea de construcción en el tiempo, pero a la vez se adaptan, generando nuevas producciones –sin cambiar en lo fundamental, por ejemplo, en la figuración mítica–.

Sabiendo que los géneros deben apartarse de la influencia del tiempo en su clasificación, y a la vez revisar su evolución enriquecedora a partir de nuevos atributos narrativos, surge la pregunta de cómo definir los diversos discursos que recientemente han sido producidos desde el predominio tipológico. Altman responde de la siguiente manera: “Se supone que los géneros residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos” (2010: 45). Un tema como la guerra ya define una característica fundamental en el tipo de película, pero además, el

relato debe contar con ciertos elementos narrativos comunes que identifiquen al filme dentro de una categoría.

Peter C. Rollins, autor y compilador de libros sobre cine y género bélico, analiza la relación inextricable entre forma y contenido en el arte fílmico. Tema y estructura se convierten en los fundamentos de la construcción del personaje bélico para este estudio. Se puede asumir entonces que la fusión entre diégesis (que abarca el tema) y relato (elaboración narrativa estructurada) componen esencialmente el género. Para Altman, la unión de tema y estructura debe ir acompañada de un factor adicional: es necesaria la concepción de un corpus que permita esclarecer el tipo de películas que son catalogadas. Los filmes seleccionados y definidos históricamente dentro del género, se aprovechan para la comparación frente a otros novedosos y recientes, sobre los cuales surge la necesidad de categorización. El corpus sitúa, a partir de ejemplos, las características obligatorias con las que debe contar un discurso para estar dentro de lo que es reconocido por teóricos, productores y público objetivo.

Para reconocer el modelo primario del género es necesario delimitar un corpus fílmico significativo que sirva a la definición de género. Algunos autores, en su mayoría norteamericanos, se han dado a la tarea de buscar los orígenes del cine bélico, y con este fin, han revisado relatos que compaginen con el patrón establecido.

A continuación, revisaremos los filmes que forjaron la base fundamental del género bélico. De esta forma, reconoceremos los elementos narrativos que componen la estructura esencial, lo que nos permitirá analizar su evolución y resaltar los momentos más destacados de su historia, siempre centrándonos en el motor causal del relato, es decir, en el personaje. Nuestra investigación busca ahondar en el cine bélico de Hollywood como modelo estandarizado de narrativa que representa los sentimientos e ideas de un país frente a su historia de conflictos bélicos.

4.1 El género bélico

De forma casi unánime, quienes han escrito acerca el cine bélico encuentran en las películas hollywoodenses sobre la Segunda Guerra Mundial, el modelo sobre

el cual se puede definir el género, aunque sus raíces estarían dadas en las representaciones de conflictos anteriores.

Para Pinel, el filme de guerra es una ramificación de la película de aventuras, que constituye “una forma moderna de cuento” (2009: 42). El autor indica que el wéstern, la película de espionaje y la de capa y espada, comparten estructura con el género bélico. Aunque existe un sistema narrativo común, la construcción de los personajes contiene notables diferencias que enriquecen el relato y que permiten su categorización.

Robert Eberwein (2010) ha buscado reunir las características que se cumplen en los filmes del género de guerra. En las primeras películas que mostraban el conflicto hispano-estadounidense³² por Cuba (1898-1899)³³, el autor encontró elementos recurrentes que definían nacientes características narrativas. Estos filmes, sirvieron de base para reconocer los conceptos implicados en los relatos de guerra: batallas en las que seres queridos pelean por defender una bandera, la muerte en el frente, el regreso de veteranos y el entrenamiento de reclutas. Estas son también las formas en las que el público comenzó a entender lo bélico vinculado al cine.

Eberwein, valiéndose de las revisiones que ha elaborado sobre películas bélicas clásicas de Hollywood, ha creado un listado de lo que considera las características esenciales para la búsqueda de la definición del género. La agrupación la hizo con respecto al personaje y a lo que el autor llama “elementos narrativos básicos”:

Personajes:

Algunos de los hombres más reconocidos son:

El líder experimentado: usualmente un sargento, algunas veces difícil y aparentemente insensible, pero a menudo demuestra

³² Entre los filmes realizados en la guerra hispano-estadounidense se encuentran: *Burial of the Maine victims* (1898), *Raising old glory over Morro Castle* (1899) y *US Infantry supported by rough riders at El caney* (1899).

³³ Ver ilustraciones en la página 419

su buen corazón; rasgos transferibles a otros personajes de edad avanzada como el capellán o el, cocinero.

Jóvenes reclutas: inocentes, inexpertos, pero madurados por las experiencias.

El payaso del pelotón o de la unidad en el frente. Un bromista necesario para recuperar el ánimo y la moral.

El galán que en ocasiones se revela como un fanfarrón.

Recién casado o nuevo padre, algunas veces una garantía de muerte.

Tipos regionales, étnicos y raciales Nueva York (especialmente Brooklyn), del Medio Oeste, sureños, hispanos y filipinos (a partir de la Segunda Guerra Mundial), afroamericanos y asiáticos (comenzando en la Guerra de Corea).

Ejemplos de diferente clase social (a partir de los filmes de la Primera Guerra Mundial): alta, media, trabajadora (a menudo vinculados a la etnia).

Los personajes femeninos más frecuentes son:

- 1 La leal esposa, novia, enfermera.
- 2 Prostituta, chica de bar.
- 3 La madre llena de sabiduría.

En las categorías de jóvenes, niños y mascotas se encuentran:

- 1 Hermanos ansiosos, chicos esperando formar parte de los refuerzos de guerra.
- 2 Jóvenes hermanas cautivadas por militares.
- 3 El niño en peligro o asesinado como resultado de la guerra.
- 4 Animales: perros, a veces escondidos a lo largo de las misiones; y en ocasiones un gato o una mula.

Elementos narrativos básicos:

La preparación para el combate comienza con el entrenamiento básico donde vemos a menudo:

- 1 Un tiránico líder de escuadrón/sargento aterrizando reclutas.
- 2 Exigentes ejercicios, exámenes, desafíos físicos, pruebas de resistencia.
- 3 Unión, bromas (no limitadas al entrenamiento básico); reclutas atormentados por problemas, venganza sobre los crueles líderes de escuadrón.
- 4 Permisos de fin de semana para descansar del entrenamiento, que a veces terminan en peleas de borrachos, pero a menudo es la ocasión de conocer chicas.
- 5 Para algunos, la oportunidad para la iniciación sexual, aunque puede ocurrir más tarde en los filmes.
- 6 Graduación exitosa después de haber superado las pruebas.

Una vez en la guerra, ciertas actividades están vinculadas a sectores específicos de las fuerzas militares, aunque no exclusivamente, y a situaciones narrativas en particular:

- 1 Ejército/infantería/marines: desembarcos, patrullas, emboscadas, redadas, trincheras; combates en la selva, desiertos, montañas; tanques, granadas, lanzallamas, soportar el calor/frío.
- 2 Marina/portaviones: bombardeos en tierra; despegue y aterrizaje de aeronaves, algunas veces averiadas; abandono de barcos; tormentas.
- 3 Submarinos: emerger, sumergir; amenazados por la falta de aire o por una inundación, cargas de profundidad o torpedos; disparos de torpedos, espacio claustrofóbico.

- 4 Fuerza aérea: despegues y aterrizajes, combate aéreo, misiones de bombardeo; variedad de aeronaves (bombarderos, cazas de combate, helicópteros).
- 5 Prisioneros de guerra: interrogatorios, despiadadas torturas, atrocidades, intentos de fuga, liberación.
- 6 Holocausto: atrocidades, intentos de fuga, liberación cuando los aliados descubren los campos (Eberwein, 2010: 11).

El autor citado enuncia otros elementos comunes en todas las ramas del cine bélico, entre los que se encuentran: la escritura de cartas, recibir noticias del hogar que incluyen anuncios de nacimientos y cartas al estilo Dear John³⁴, observar fotografías y compartir sus recuerdos, escuchar en la radio juegos de *baseball*, música desde Estados Unidos o la presentada por Tokyo Rose³⁵ o Axis Rally³⁶, noticias de la guerra (especialmente las de última hora acerca del ataque a Pearl Harbor o el anuncio del presidente Franklin Delano Roosevelt declarando la guerra), reflexiones sobre el enemigo, que van desde la demonización absoluta hasta el reconocimiento de la humanidad en común.³⁷

Finalmente, Eberwein señala algunas de las características más notorias en las historias de retorno a casa después de la guerra:

³⁴ Las llamadas cartas Dear John o Querido John, son aquellas escritas por esposas y novias informando sobre la decisión de romper la relación, estas cartas surgen ante la imposibilidad de un encuentro que permita comunicar personalmente la triste noticia. Cuando la carta está dirigida a la mujer, se le llama Dear Jane o Querida Jane.

³⁵ Tokyo rose o La rosa de Tokio fue el nombre con el que los servicios de contrainteligencia aliados llamaron a los programas de radio emitidos por el bando japonés, dentro de las operaciones de guerra psicológica en el Pacífico. En las locuciones angloparlantes, de origen japonés, leían propaganda nipona acompañada de música occidental. La más reconocida fue Iva Toguri d'Aquino una estudiante norteamericana de medicina, de padres japoneses, que viajó al imperio antes del inicio de la guerra para continuar sus estudios. Luego del ataque a Pearl Harbor la joven no pudo regresar a su ciudad, Los Ángeles, y para sobrevivir fue reclutada por la inteligencia japonesa. Realizaba el programa *The zero hour* donde los prisioneros de guerra eran obligados a enviar mensajes a sus familiares con el fin de desmoralizar a las tropas aliadas. Toguri se negó a emitir propaganda antiestadounidense siendo esto aceptado por sus comandantes. Al final de la guerra, la locutora volvió a Norteamérica donde tuvo que dar muchas explicaciones y donde llegó a estar encarcelada seis años por traición a la patria. En 1976, se demostró que muchas de las acusaciones contra Toguri habían sido fabricadas y, en 1977, el presidente Gerald Ford la indultó y le devolvió la ciudadanía estadounidense.

³⁶ Al igual que Tokyo rose, Axis Rally era el nombre con el que se conocía, entre los aliados, a Mildred Elizabeth Gillars quien junto con Rita Zucca presentaban un programa radiofónico llamado *Home sweet, home hour* en el que se difundía propaganda del Tercer Reich y operaciones de guerra psicológica.

³⁷ Ver ilustración en la página 418

- Recuperación y rehabilitación de lesiones físicas y psicológicas en hospitales y en casa.
- Dificultades para adaptarse a la vida después de la guerra.
- Reunión con la esposa, la novia, la familia y los amigos (Eberwein, 2010: 13).

Cabe destacar la importancia que da el autor al personaje como elemento fundamental del género. Sargentos experimentados, reclutas inexpertos y esposas que añoran, son recurrentes en muchos de los relatos bélicos donde los tipos de figura identifican ampliamente al rol. De la misma manera, el autor designa las situaciones más recurrentes en los filmes de guerra: entrenamientos, operaciones por tierra, mar y aire, huidas, situaciones que se pueden ubicar en un modelo de estructura narrativa para su apreciación detallada.

Lo conveniente para estudiar el cine bélico reciente, es llevar las características señaladas por Eberwein, a los modelos propuestos por Propp y Vogler. Así, se puede realizar un análisis más completo acerca de la estructura y los elementos distintivos del relato. La comparación del cine bélico clásico con las producciones contemporáneas, necesariamente ofrece respuestas sobre las representaciones actuales en la construcción de los filmes de guerra.

Ya tuvimos ocasión de explicar cómo el género se convierte en espejo de una sociedad que se observa para identificar sus más preciados valores. El cine bélico se encarga de narrar y revivir situaciones históricas determinantes para el imaginario de una nación; descubrir la construcción de los filmes de guerra, es descubrir los deseos de los países que buscan renovarse como sociedad.³⁸

El género forjado en los estudios de Hollywood simboliza aquello que Estados Unidos quiere defender como modelo de conciencia. Pese a ello, no es la única nación que hace películas con contenido bélico, otros países narran su historia militar para identificar los imaginarios y las reflexiones que les dejaron las guerras.

³⁸ Ver ilustración en página 411

Revisar los relatos bélicos de otras naciones permite explorar diversas perspectivas de la historia, ofrece la posibilidad de conocer lo que piensan otras gentes sobre lo que les ocurrió cuando combatieron en los campos de batalla. El género se ha adaptado según las necesidades simbólicas de cada sociedad, y este hecho se manifiesta en los atributos que muestran los personajes de la narración.

Los tipos de héroe y de roles, en general, reflejan los valores y tabúes de una sociedad particular. El personaje manifiesta lo que una nación ve de sí misma; de ahí, la importancia de analizar la ideología en su construcción.

Los cambios del género bélico –algunos drásticos– frente a las características de su estructura clásica, también se dan en el tiempo, dependiendo de los conflictos y el imaginario en el que estos se circunscriben. La visión global de las guerras, incluyendo la norteamericana, ha cambiado desde que se estableció el modelo de género en la Segunda Guerra Mundial. Ahora la función bélica está en entredicho, y el análisis del cine contemporáneo ilustra cómo se posicionan las naciones frente a los conflictos que se desarrollan en el presente.

Consideramos necesario asumir el personaje como principio de organización tipológica, ya que el héroe es la expresión de todo lo que una nación busca ser.

Las causas del héroe son las mismas que las de sus conciudadanos con quienes comparte motivos suficientes para lanzarse al viaje hacia lo desconocido. Los aliados defienden los mismos valores que el héroe, y sus enemigos son la representación de los sentimientos, los hechos y las ideas que la sociedad del universo conocido abomina y rechaza categóricamente. El personaje y su movilización es el motor de la narración, y la figura de género es el espejo de una sociedad.

A partir de la segmentación del género bélico por tipos de protagonista, se puede realizar una completa descripción del cine de combate en cuanto a su construcción, llegando así al análisis de filmes que recientemente han vuelto sobre el tema de la guerra con renovados pensamientos.

Antes de proponer la división con la que se estudiará el género es necesario definir qué elementos narrativos deben tenerse en cuenta para considerar una estructura bélica como clásica, esto es, atender a una suerte de principios escogidos a partir de múltiples relatos de guerra, que resalten las características más notables de la composición genérica.

4.2 Definición del género bélico

No son escasas las teorías que se refieren a la definición del género bélico. Según Pinel,

(...) la película de guerra no lleva uniforme. Viste los atuendos más diversos, de lo burlesco a la epopeya, pasando por el melodrama, lo novelesco, la propaganda, el testimonio, la comedia, el panfleto, la parodia, etc. Los mensajes que dirige al público no son menos diversos, de la simple apología de la guerra a su denuncia más radical (Pinel, 2009: 161).

Eberwein aclara que definir qué es una película de guerra, “depende de a quién esté dirigida” (2010: 42). Como ya se detalló, el género en gran medida obedece a la interpretación social, al recibimiento de su público y, en el caso bélico, afecta la identidad nacional. El autor norteamericano cita algunas propuestas antes de formalizar su tesis sobre los tipos de cine de guerra:

Kathryn Kane ofrece un ejemplo de primera aproximación cuando (...) sugiere que por “películas de guerra” nos referimos “a esos filmes que describen las actividades de los uniformados de las fuerzas militares estadounidenses en combate con fuerzas enemigas durante la Segunda Guerra Mundial” (Eberwein, 2010: 42).

Fundamentalmente, la autora citada por Eberwein, selecciona los relatos de soldados y, en general, de combatientes durante el periodo en el que se estableció el auge del género. Posiblemente Kane, haga referencia a lo que es reconocido como la estructura básica del relato de guerra, que después evolucionó para la representación de otros conflictos y otras interpretaciones de los campos de batalla. Como ya se indicó, hay que darle un carácter atemporal a

la estructura esencial para definir el modelo, y luego revisar su evolución, sin perder de vista su composición original.

Las películas norteamericanas sobre la Segunda Guerra Mundial fueron la plataforma para la posterior construcción de relatos bélicos, expresa Basinger citada por Eberwein.

La Segunda Guerra Mundial dio a luz a un modelo de historia que llegó a ser conocido y reconocido como el género de combate, ya sea en última instancia ubicado en la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de Corea o en Vietnam, o dentro de algunos otros géneros como el wéstern (Basinger, citada en Eberwein, 2010: 43).

De acuerdo con Eberwein, el modelo de historia que describe Basinger, guarda relación con el tipo de personaje que compone el relato bélico, característico de las películas de la Segunda Guerra Mundial: una agrupación de soldados con diversidad étnica y geográfica, de la cual el héroe se distingue y se distancia en virtud de las responsabilidades de su liderazgo. En este mismo sentido, la autora señala otras características: una misión en particular, conflictos internos dentro del grupo, un enemigo sin rostro, pocas o ninguna mujer, recuerdos de casa, un último encuentro, propaganda, comportamientos como escribir cartas o cantar y la muerte.

Cuando describimos el atributo de la añoranza y su confesión, en el capítulo dedicado a la estructura narrativa de Propp, se estableció una relación de elementos que identifican a los grupos de combatientes en lo que se llamó “la familia militar”. El modelo de historia que Basinger define como el nacimiento del género, es el que se ha representado en los discursos que narran la convivencia masculina con fuertes vínculos emocionales entre sus miembros. Es el relato de las dramáticas situaciones ocurridas dentro de la hermandad militar.

Otras definiciones de género citadas por Eberwein, amplían las posibilidades de agrupación tipológica. Según Lawrence Suid:

Una película de guerra es aquella en la que los hombres aparecen en la batalla o en situaciones en las que el combate en sí influye en sus acciones. Una película de militares retrata a uniformados en situaciones de entrenamiento durante tiempo de paz o desempeñando funciones que pretenden preservar la paz (Suid, apud Eberwein, 2010: 43).

La clasificación propuesta por Suid, incluye los relatos sobre el regreso de los combatientes de Vietnam, porque en ellos se demuestran las consecuencias que soportan los civiles.

En el género bélico, Thomas Doherty incluye también la

Educación militar y orientación civil, las películas de combate, [los] melodramas del frente interno, [las] comedias en tiempos de guerra, [los] musicales, los informativos, los informativos de guerra, y [los] documentales que relatan la acción en el frente (Doherty apud Eberwein, 2010: 44).

Doherty, que se centra en la Segunda Guerra Mundial, explorando también filmes anteriores y posteriores a este conflicto, admite al mismo tiempo producciones que se separan de la ficción, es decir, películas institucionales, informes periodísticos y documentales, entre otros.

Por último, para Eberwein, un filme se considera bélico cuando se orienta en alguno de estos tres sentidos: a) batallas: preparación, acción bélica, secuelas y daños, b) actividades de los soldados en el campo de guerra: reclutamiento, entrenamiento, tiempo libre y recuperación de las heridas y c) efectos de la guerra en el tejido social: salud mental del soldado, impacto en la familia y en las relaciones sentimentales. Argumenta el autor en cuestión que mientras algunas películas contienen todos estos elementos, en otras prima uno sobre los demás.

En nuestra investigación, consideramos un filme de género bélico cuando cumple con los parámetros que señala aquí Eberwein. La del autor

norteamericano es una reunión de características específicas que son fácilmente reconocidas por los espectadores antes de entrar a la sala de proyección, y que contienen acontecimientos históricos de diferentes momentos. Eberwein abarca con su definición, una gran cantidad de títulos que se pueden asumir como representativos del género bélico clásico y de su evolución narrativa.

En cuanto a la acotación temporal necesaria para la definición genérica, debemos ampliar el marco de estudio que propone Guillermo Altares: “el cine bélico comienza con la Primera Guerra Mundial y acaba en nuestros días” (1999: 40), pues se pueden tener en cuenta los filmes de la guerra hispano-estadounidense ya mencionados.

Cabe resaltar la importancia de ciertas características que son esenciales para identificar un filme como perteneciente al género bélico. El relato debe darle al hecho de la guerra la función causal que genera la acción de los personajes. Tanto quienes combaten, como aquellos que sufren los efectos del conflicto, forman parte de los argumentos que reconstruyen momentos de la historia reciente. La influencia del hecho bélico debe abarcar la mayor parte del universo diegético de la narración.

Una vez definido el modelo narrativo de estudio, es preciso avanzar en la clasificación genérica a partir del personaje. Como hemos visto, existen varias teorías sobre la agrupación en un concurso de elementos narrativos bélicos, pero es necesario crear nuevas propuestas que convengan para la revisión de estructuras encaminadas a la identificación del protagonista como símbolo y elemento de representación en el relato bélico.

Los modelos propuestos por Propp y Vogler son adecuados para la clasificación de personajes, ya que las funciones, los atributos, las etapas del viaje heroico y los arquetipos, permiten agrupar características que identifican a personajes bélicos de cualquier momento de la historia del cine.

El héroe como rol central del relato asume el peso de la narración, su construcción bélica debe resaltar las particularidades del género y, con estas, identificarse con el público que está dispuesto a acompañarlo en su viaje. Existen matices que diferencian al tipo de protagonista y esas diversificaciones

proporcionan nuevas formas de clasificación en la que el modelo de héroe se convierte en la unidad desde la cual se definen las variantes del género.

Los tipos de figura heroica son el resultado de los modelos de narración que surgen de distintas situaciones propias de la guerra, de la particularidad que tenga una misión bélica y de las condiciones que afectan al personaje. La construcción del héroe y de otros roles, depende en gran medida de los contextos en los que el género diseña su estructura, brindando personalidades acordes para solucionar cada una de las vicisitudes que deben sortear en el relato.

Al señalar las características del héroe, necesariamente se revelan los tipos de filme instaurados por el género para narrar la guerra, aunque también existen otros dos arquetipos que están especialmente vinculados a la figura central y con los que se pueden definir relatos dentro de las variantes que comprende el modelo narrativo; estos son, el mentor –encargado de enseñar y aconsejar al héroe (se manifiesta de distintas formas en los relatos bélicos)– y la sombra –que adquiere más o menos participación dependiendo del tipo de relato, pudiendo convertirse en una máscara, utilizada incluso por miembros del mismo bando del héroe–. Los dos arquetipos están a la misma altura del héroe, uno como maestro que muestra el camino a seguir y el otro como contrario que advierte todo lo que se debe combatir.

Amaya Muruzábal reclama una investigación del género bélico sin que sea reducido a su dimensión histórica y que aproveche el análisis de los elementos estructurales. La autora comenta al respecto:

La constante y simplista comparación entre cine e historia ha dejado de lado dos aspectos importantes que no pueden ni deben ser olvidados. En primer lugar, el hecho de que el género no se reduce a su premisa histórico-temporal. Existen numerosos motivos narrativos que traspasan el género desde su primera manifestación, con *Tearing down the spanish flag* (1898)³⁹, hasta nuestros días. Por tanto, si se dan una serie de constantes, estas no dependen del contexto temporal en que se han

³⁹ La autora, al igual que Eberwein, reconoce el inicio del género en los cortos realizados durante la guerra hispano-estadounidense.

producido –es decir, el de la historia– y han de ser abordadas como independientes a está –aunque insertadas en ella– (Muruzábal, 2009: 113).

Entendemos que en nuestra investigación conviene estudiar el género desde sus características formales, específicamente en lo concerniente a la tipificación de los roles relevantes de la historia. Por ello, proponemos una nueva categorización del cine bélico partiendo de los elementos identificativos del héroe, el mentor y la sombra. El objetivo es examinar los recurrentes componentes narrativos del cine de guerra y repasar su evolución tipológica.

A continuación, presentamos una clasificación para diferenciar los tipos de relato que configuran el género bélico, a partir de sus personajes fundamentales.

4.2.1 Relatos de militares

Narran todas las operaciones y situaciones posibles en las que los uniformados se ven involucrados en una guerra; son características la convivencia entre reclutas, el entrenamiento exigente, los combates, los disparos, las explosiones, el diseño de planes para concretar un ataque, los bombardeos, la añoranza del hogar manifestada en cartas y fotografías, la cercanía de la muerte y el sacrificio, entre otros. En los relatos militares se encuentran todos los elementos narrativos básicos del género que señala Eberwein, relacionados con las funciones de los personajes combatientes.

Jeanine Basinger entiende que existen diferencias dentro del cine bélico, dependiendo de las especialidades en las misiones, y las explica de la siguiente manera:

El filme de combate se divide naturalmente en tres áreas desde las cuales se lucha en la guerra: tierra, mar y aire. Cada una tiene sus particulares espacios, atuendos, armas, batallas, y héroes que emular, así como su propia unidad de acción genérica⁴⁰ (Basinger, 2003: 17).

⁴⁰ Ver ilustración en la página 420

La autora norteamericana distingue los campos en los que se sitúan las acciones del cine bélico y señala las diferencias para cada tipo de situación. Como dice Norberto Mínguez, “los escenarios y los paisajes califican a los personajes” (1998: 63) y las diferencias que existen entre los combatientes de guerra están generadas en gran medida por los lugares en donde tienen que cumplir su función; por ejemplo, un piloto normalmente convive con su grupo de camaradas lejos de la zona donde se desarrollan las ofensivas, esto les permite ir siempre bien vestidos, con sus uniformes impecables, indicando que la cotidianidad de los días en las bases aéreas cuenta con ciertas comodidades; el combatiente aéreo lucha siempre en su aeronave con gran destreza para no ser derribado y, si es impactado, intenta regresar con un último esfuerzo a una zona segura.

No es la misma guerra para el piloto que para el marinero o para el soldado: el entorno (como ocurre en realidad en los conflictos bélicos), marca las características del combate y el cine dota de ciertos atributos y capacidades al personaje, de acuerdo con el tipo de misión que recrea. Basinger afirma que cada espacio de la guerra cuenta con una estructura propia de acciones que define su narrativa.

Los escenarios varían y la manera de afrontar la misión es distinta para cada caso. Además de luchar contra el enemigo, el militar tiene que enfrentarse a factores que se interponen en el desarrollo de la función. Un soldado sobrevive en calurosos desiertos o en lluviosas e impenetrables selvas, un marinero tiene que sortear tormentas y un piloto tendrá que encarar el mal tiempo y los vientos que no le son favorables. Todos los ámbitos en los que se desarrollan las acciones del género bélico, contienen diferencias y particularidades, pero la estructura de convivencia militar y los atributos de los arquetipos bélicos, se mantienen en la construcción clásica que modela al cine bélico. Basinger define a los tipos narrativos del cine bélico según la clase de viaje que realizan sus protagonistas, donde las diferencias de los escenarios de guerra son relevantes en el diseño formal sin que afecte la estructura del viaje heroico. Según la autora, los militares se enfrentan a peligros específicos “-sed, asfixia, gravedad o enfermedad (desierto/submarino/cielo/selvas)” (Basinger, 2003: 19), pero el

problema fundamental es el mismo para todos los casos: luchar contra la muerte que proviene de distintas situaciones.

En algunas películas, el discurso hace que el personaje comparta espacios de operación: un piloto derribado que sobrevive en territorio enemigo deberá escapar luchando como soldado; un aviador que vive en un portaviones también se tendrá que enfrentar al océano, los prisioneros que con conocimientos de pilotaje huyen robando una aeronave del enemigo, se pueden encontrar en un combate aéreo. En estas películas, normalmente predomina un campo de acción que es el que le dará los atributos necesarios al héroe para su lucha.

Como se ha afirmado, los relatos de militares se pueden dividir por el contexto en el que se desarrollan. Esta clasificación permite revisar algunos matices que ofrece la narración al personaje. A partir del tipo de escenario donde el militar libra su batalla, se propone la ulterior categorización.

4.2.1.1 Grupos de infantería

La composición narrativa de las agrupaciones de infantería es, para ciertos autores, la forma clásica del género bélico. Son elementos recurrentes en este tipo de relatos los campos de batalla, los uniformes, el sacrificio y las emociones.⁴¹

El filme de infantería casi siempre se convierte en la película de combate puro, mientras que las películas de la marina cuentan la historia de las vidas domésticas de hombres militares y los filmes de la fuerza aérea los problemas que tienen los hombres con la cadena de mando (Basinger, 2003: 20).

⁴¹ Ver ilustraciones en la página 410 y 422

I. Arquetipos de los grupos de infantería

*El héroe*⁴²: personaje emocional con tintes nocturnos, claramente dominado por la acción del tiempo. El héroe y su grupo esperan largamente a que llegue el momento diurno del combate, dando gran valor en su convivencia a la reflexión.

Las causas que movilizan al héroe de los grupos de infantería y, con él, al relato, son lo que Casetti definía como “sucesos de la humanidad”, en este caso, la guerra. El protagonista recibe la llamada de su nación y se embarca en la aventura para defender el código de valores. En la batalla, se mueve por motivos más básicos, lo que Snyder llama “impulso primario”: “supervivencia, hambre, sexo, protección de los seres queridos [y] miedo a la muerte” (2010: 86).

Aunque uno de los atributos del héroe es la rebeldía, cuando espera la batalla junto a sus hermanos de combate, siempre termina cumpliendo las órdenes, aunque las cuestione. Solo desobedece o aplaza la ejecución del mandato, cuando entiende que sus compañeros pueden morir. La figura central puede mostrarse contraria a lo que piensan sus superiores y por esto busca liberarse de la presión que conlleva obedecer órdenes. El protagonista y su grupo, cumplirán con lo que su nación les pide, apostando la vida en los campos de batalla.

Para los soldados, la misión puede ser la ocasión para el crecimiento emocional y el auto-descubrimiento, pero, en la ideología del filme de la Segunda Guerra Mundial, se descubre lo que realmente estaba allí todo el tiempo –el significado de nación y de la misión nacional, la rectitud del propio lugar, la justificación de la causa– (Polan apud Rijdsdijk, 2011: 28).

La función del soldado o marine es combatir, avanzar en el terreno hostil y defender su posición de los ataques enemigos. En este proceso interactúa con los civiles de la zona en la que opera y les defiende de la inhumanidad del contrario.

⁴² Para analizar cada una de las categorías de personaje bélico definidas en este marco teórico, realizamos una revisión de la construcción de los arquetipos presentes en distintos y reconocidos filmes de guerra. En adelante, al final de cada análisis, anotaremos cuales fueron las películas estudiadas para lograr la definición de los atributos del protagonista.

El mentor: la figura del mentor no solo influye a los hombres en su mando, también aconseja a superiores inexpertos, como los jóvenes tenientes, para que no tomen erradas decisiones que lleven a la muerte de sus hombres. Ciertas películas donde se sacrifica al mentor, buscan dar un duro golpe al héroe, que se transforma a partir de este suceso.

La sombra: a diferencia de la familia militar, la sombra no tiene tanta participación en la historia. Aparece en los momentos clave cuando llega el enfrentamiento contra el grupo del héroe. La representación maligna normalmente es personificada en sujetos desconocidos que disparan y mueren tras el avance de los soldados.

Otra posibilidad que tiene el villano es la del comandante que dirige las tropas enemigas. Mientras que las fuerzas hostiles toman la forma de un grupo de ofensiva, los que dan las órdenes se distinguen como personajes específicos, de talante perverso y capaces de vilezas para derrotar al héroe.

En gran parte de las ocasiones, se personifica la sombra en grupos de combatientes adoctrinados que atacan en masa, dadas las órdenes de un líder que les ha hipnotizado con su ideología maligna. El ejemplo determinado por la estructura clásica del género bélico es el del enemigo nazi o japonés.

En las batallas terrestres, la sombra está bien atrincherada o en posiciones de privilegio, controla el terreno y, casi siempre, es superior en armamento. Esta situación hace que el sacrificio del héroe tenga mayor valor.

Otra forma de interpretar al enemigo es por su rendición, que se evidencia cuando los hostiles aparecen con banderas blancas y con las manos en alto en señal de sometimiento, y cuando grupos de detenidos marchan con sus uniformes andrajosos o descansando en vastas reuniones de prisioneros.

Para el análisis de los arquetipos en los grupos de infantería, revisamos las siguientes películas: *La patrulla perdida* (John Ford, 1934), *Wake Island* (John Farrow, 1942), *Bataan* (Tay Garnett, 1943), *Guadalcanal* (Lewis Sailer 1943), *Objetivo: Birmania* (Raoul Walsh, 1945), *A walk in the sun* (Lewis Milestone, 1945), *También somos seres humanos* (William A. Wellman, 1945), *Fuego en la*

nieve (William A. Wellman, 1949), *A bayoneta calada* (Samuel Fuller, 1951), *Las ratas del desierto* (Robert Wise, 1953), *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998).

4.2.1.2 Grupos de militares en submarinos

Al igual que los soldados de infantería, los marinos que viajan en el interior de submarinos por lo común se encuentran en el centro del conflicto bélico, muy cerca del peligro. Estas gigantescas naves, cuyo objetivo es hacerse invisibles, avanzan en las profundidades del mar, esquivando adversarios hasta conseguir cumplir la misión.⁴³

En comparación con la estructura clásica de infantería, la de submarinos varía sobre todo en el escenario que les impone la guerra. Las relaciones entre la familia militar son casi idénticas a las de las tropas en tierra, los vínculos de hermandad son también el centro de las situaciones que construye el discurso.

Los largos planos en los que los hombres posan atrapados en un submarino en el fondo del océano se prolongan en el tiempo para el espectador, al igual que en los casos parecidos de hombres tensos sentados en las trincheras durante la noche (Basinger, 2003: 19).

El lugar en el que los marinos tienen que cumplir su misión impone las particularidades en este tipo de películas: el submarino es un espacio único, controlado y vulnerable, en el que toda la tripulación trabaja en coordinación para lograr la victoria y la supervivencia. Los militares viven y combaten en el mismo lugar, es su base de operaciones, su lugar de refugio y su herramienta de guerra. Pero también puede convertirse en su tumba. Su estabilidad y buen funcionamiento significa supervivencia, pero su destrucción acaba con cualquier posibilidad de que existan héroes sobrevivientes que reconozcan el sacrificio de los caídos.

El sumergible es comandado por un capitán que hace las veces de héroe y mentor. La experiencia del protagonista lleva a sus hombres a conocer las

⁴³ Ver ilustración en la página 422

posibilidades de resistencia de la nave, y a descubrir de lo que son capaces en momentos críticos, la exigencia del héroe con la máquina es la misma que reclama del grupo; si logran alcanzar las metas que el héroe impone, sobrevivirán y se transformarán también en héroes.

Narrativamente, en los submarinos existen dos fases diferenciadas, al igual que en todo el género bélico. La de la espera, cuando el submarino emerge en mares tranquilos, y la etapa de la acción, que llega cuando se realiza un simulacro o cuando aparece el enemigo, en este momento, se cierra la escotilla y se da la orden de sumergirse y prepararse para el combate. Si se presenta una inundación, es posible que algún militar muera sellando la fuga para salvar a sus compañeros.

En un submarino, todos, en grupo, combaten contra el enemigo (otro submarino, un barco o avión que lanza cargas de profundidad), pero se lucha individualmente contra factores que afectan la integridad de la nave (agua o fuego) para mantener con vida la tripulación. El heroísmo se da entonces en el desempeño de los distintos oficios. Cuando corre peligro la nave, cada hombre con su trabajo defiende una unidad de la que depende el grupo.

El enemigo, en los filmes de submarinos, es casi invisible y solo se ve cuando el capitán asume el punto de vista del periscopio o cuando los radares descubren la presencia hostil. Existe la posibilidad de descubrir rostros malignos cuando el submarino controlado por el héroe es averiado, sin poder sumergirse, y tiene que combatir con ametralladoras en la superficie.

Los ataques contra el villano, se oyen en la distancia. Aunque no se observan rostros, se puede distinguir, en la lejanía, a hombres que saltan al mar huyendo de las llamas ocasionadas por los estallidos. Si el submarino vuelve a la base naval o hace alguna parada en su viaje, los miembros de la familia militar pueden interactuar con personajes distintos al grupo que trabaja en el interior de la embarcación. En puerto existe la posibilidad de que aparezcan mujeres: comandantes del capitán protagonista, militares de otras fuerzas, enfermeras, novias o chicas de bares.

La misión finaliza cuando así se lo ordenan al héroe o si es la única opción de salvar la nave y su tripulación. Las difíciles condiciones del viaje heroico y la presión emocional que soporta el personal hacen que el retorno sea una tentación que el protagonista debe evitar.

Las películas revisadas para analizar el arquetipo en los filmes de submarinos fueron: *Destino Tokio* (Delmer Daves, 1943), *La flota silenciosa* (George Waggner, 1951), *El submarino* (Wolfgang Petersen, 1981), *U-571* (Jonathan Mostow, 2000), *K19 the widowmaker* (Kathryn Bigelow, 2002).

4.2.1.3 Grupos de pilotos y marinos de superficie

Aunque tiene que arriesgar su vida en el cumplimiento del deber, el héroe de aviación o de marina, parte desde una base aérea segura o vive dentro de las comodidades de un barco, lugares diseñados para alojar militares por largos periodos de tiempo. Los personajes que operan en el aire, pueden dedicar sus pensamientos y acciones a temas diferentes a lo que concierne exclusivamente al combate: los pilotos confraternizan, ayudan en la solución de asuntos personales a sus compañeros, tienen alta rivalidad entre líderes y es clave el rol de las mujeres y sus relaciones con los protagonistas.

En las películas de pilotos militares, el entrenamiento plantea el relato en el que los personajes dan a conocer sus habilidades; una nueva misión requiere ser practicada en el aire y es analizada en las aulas, lugares donde es propio que se generen rivalidades entre los líderes. Ser el combatiente más habilidoso, puede volverse una obsesión que enfrenta a miembros del mismo bando por el reconocimiento de sus superiores, por una medalla o por un trofeo. En ocasiones, la rivalidad puede traspasar los límites de la base aérea y la competencia pasa de lo profesional a lo sentimental.

La preparación exhaustiva de la misión, no es más que el preámbulo de lo que será la lucha final. Tener éxito en el combate, se da gracias a la transformación del héroe mediante el sacrificio que le obliga a superarse y a llegar a la totalidad de sus posibilidades.

Entre las interpretaciones de aviadores, se distinguen dos tipos de personaje que contienen ciertas diferencias en su construcción: los pilotos de cazas y los pilotos de bombarderos. Quienes llevan aviones caza, tienen como función el combate aéreo; también pueden bombardear y destruir objetivos en tierra, pero estos veloces aeroplanos, con su armamento, están diseñados para enfrentarse con sus similares en el aire, buscando el control de los cielos en la guerra. Los aviones caza están hechos para ser maniobrados por una persona que, en ocasiones, cuenta con la colaboración de un ayudante, pero es solo en ella sobre quien recae toda la responsabilidad de la acción. Este rol, contiene matices de figura solitaria que lo hacen competitivo frente al grupo militar.

Son cualidades del piloto de caza ser habilidoso en su trabajo y demostrar que lo hace mejor que cualquier otro de sus colegas. Ser rebelde cuando las normas obstruyen sus intenciones, saltándose los códigos militares para demostrar que es mejor que los demás. El héroe tiene un estricto comandante que lo castiga y lo reprende por sus osadas acciones; el superior además de imponer el orden a los jóvenes oficiales, tiene la función de ser el mentor y, en general, le da un impulso de confianza al protagonista cuando más lo necesita.

El héroe se debate entre el instinto y la profesionalidad en múltiples niveles; tiene que decidir entre lo que le ordenan y sus intuiciones; sabe que es el mejor porque tiene “algo” que los demás no poseen, y ese “algo” proviene de un instinto que siempre quiere manifestarse.

De acuerdo con el análisis de Basinger, los lugares donde se dan las situaciones de pilotos, son, en general, “espacios que tienden a ser profesionales: oficinas, barracas [y] salones de conferencia” (2003: 20). Los escenarios son un símbolo del enfrentamiento interior en el que se encuentra el héroe. Por un lado, se le ve en grandes salas de formación, en hangares y en la oficina del comandante, todos sitios de la profesión militar, siempre recibiendo instrucciones sobre la misión; por otro, están los espacios para los momentos nocturnos, las emociones y los sentimientos, esto es, las literas, los dormitorios y los bares, donde además se encuentra la mujer, único motivo que compite con el deseo de ser el mejor piloto.

Al final, el héroe, transformado por la muerte de un miembro de la familia militar, tiene que sobreponer su oficio a la emoción para lanzarse a la última misión, pero solo cuando da paso a sus sentimientos renovados consigue la victoria. El piloto de caza conjuga en el aire profesión y sentimiento; es su lugar natural, en el que usando su instinto, consigue el objetivo de su tarea. El ser un personaje que gobierna sobre un universo creado para su oficio, hace del piloto una figura prepotente y elitista que siempre cuida las formas.

Los momentos sentimentales junto a la familia militar tienen que darse dentro de costumbres que no lo muestren como débil. Las mujeres ligadas a los pilotos, tienen trabajos relacionados con la guerra o con oficios del ejército: enfermeras, oficinistas, miembros del gobierno, camareras, chicas en el bar o más directamente, esposas que viajan o viven cerca de sus maridos⁴⁴. El vínculo con el rol femenino hace que el piloto dude en arriesgarlo todo, ya que puede perder el amor cuando se enfrenta a la última misión. No obstante, se lanza a la batalla, saliendo victorioso para volver luego a los brazos de su amada.

La mayor parte de las situaciones mostradas por los relatos de los pilotos de cazas, se dan en tierra. El amor, la lucha por el premio o por la medalla y las reuniones con el comandante, acaparan gran parte del tiempo del héroe. El combate solo aparece en las etapas significativas del viaje, cuando el héroe se enfrenta a la muerte de forma más cercana.

Para Basinger, la fuerza aérea cuenta con la capacidad de entrar y salir rápidamente del combate y así se establece un patrón de seguridad y peligro que ofrece al personaje amplias posibilidades de librarse de la muerte. Sin embargo, la posibilidad de accidente aéreo representa un alto riesgo (2003: 20). En muchas ocasiones, el enemigo es una figura reconocible solo por su casco o por las insignias del ejército que defiende, no es un personaje definido, toma forma de piloto enemigo que tiene múltiples rostros. Los modelos de aviones y sus distintivos son el indicador que diferencia las aeronaves del bando enemigo; las insignias de la Luftwaffe y de la Armada Imperial Japonesa, son propias de los combates aéreos en los relatos de la Segunda Guerra Mundial.

⁴⁴ Ver ilustraciones en la página 423

Los cazas que volaron sobre Europa y el Pacífico luchando contra el Eje⁴⁵, tenían entre sus funciones más importantes la de defender a los bombarderos aliados de la velocidad de los cazas enemigos. Las dificultades que soportaban los bombarderos en sus misiones, hicieron que Hollywood se interesara en esta variante de la guerra en el cielo.

Aunque guarda similitudes esenciales con el piloto de aviones caza, los comandantes de bombarderos, tienen algunas diferencias que vale la pena detallar por la cantidad de relatos que se realizaron respecto a este tipo de héroe. Así como el de cazas es un piloto solitario y competitivo, el de bombarderos actúa con un grupo de hombres en su mando y demuestra mayor fraternidad y colaboración con sus colegas. En este aspecto, el héroe de bombarderos es más cercano a la estructura primaria de grupos de infantería que a la de veloces aviones de ataque individual.

La misión de los bombarderos consistía en realizar largos viajes hasta entrar en el espacio aéreo enemigo y luego de descargar los explosivos, continuaban la aventura viajando a una base segura o de regreso a la propia. En numerosas circunstancias, la vuelta se hacía imposible al no tener combustible suficiente, también las averías generadas por los impactos de cazas y cañones, afectaban seriamente el funcionamiento del avión, impidiendo que las tripulaciones regresaran a salvo.

Muchos bombarderos fueron derribados en la Segunda Guerra Mundial por lo dificultoso de su operación; las aeronaves se enfrentaban a un enemigo que defendía acérrimamente su propio territorio, los vuelos eran demasiado largos y si se quería alcanzar objetivos de importancia, se debían llevar al extremo las posibilidades de la máquina. Los aviones bombarderos se convirtieron entonces, en un espacio ideal para recrear el sacrificio que lleva al heroísmo. Y Hollywood dio buena cuenta de ello.

Por lo común, es el héroe quien comanda el avión. Siempre viaja acompañado de un copiloto, un navegador, artilleros y demás técnicos que cumplen

⁴⁵ Alianza militar entre Alemania, Italia y Japón durante la Segunda Guerra Mundial.

diferentes funciones en el viaje. Esta reunión de militares sirvió para el uso del modelo clásico de familia militar.

Muchos de los rituales de bombarderos son compartidos con el tipo de personaje que está al mando de un caza: reuniones en las salas de formación y en la oficina del comandante superior, entrenamientos para cumplir con la misión final, cómodos alojamientos donde esperan que inicie su objetivo, fotografías de la familia en escritorios y habitaciones, celebraciones en el bar y en fiestas con gran cantidad de chicas que les acompañan, borracheras la noche anterior a la misión y, finalmente, el viaje que los lleva a conseguir el heroísmo.

Entre otras, son situaciones ordinarias de los altos rangos el recibir órdenes de misiones imposibles, contar con pocos bombarderos, estar siempre a la espera de maquinaria de refuerzo y coordinar el inicio de la misión. Los oficiales también deben ver el despegue de sus hombres, quedar siempre pendientes de la radio esperando la comunicación que confirme que la misión ha sido cumplida y que los militares están por volver, contar mirando al aire los aviones que regresan (siempre menos de los que partieron), y recibir las aeronaves averiadas que superaron los combates.

En los filmes de bombarderos, una orden común, que nunca es bien recibida por los jefes de base, es la de realizar ataques diurnos de precisión. Los oficiales se quejan porque de esta manera, se le da oportunidad al enemigo de defenderse, mientras desde la comandancia, lo que les preocupa es que los bombardeos no cumplan las metas esperadas.

Una diferencia destacable frente a los pilotos de cazas es que las operaciones de bombarderos requieren de mayor tiempo, por ello una parte de los sucesos del discurso, se dan en el viaje hacia el objetivo y otra en el difícil regreso. Estar más tiempo en el aire significa para los personajes tener menos tiempo en tierra para conflictos personales y atender más a las cuestiones relacionadas con la función militar.

La tensión entre los tripulantes es constante ante la casi suicida aventura que deben cumplir. El héroe mentor convence a sus hombres para que se olviden de la posibilidad de morir, porque el miedo los paralizará y los hará vulnerables

ante el peligro. A veces, la familia militar tiene que decidir sobre la vida de un herido al que tienen que dar atención inmediata; así, deben tomar una dura decisión, entre lanzarlo en paracaídas sobre territorio enemigo o esperar al regreso, así muera en el intento.

El dramatismo del relato crece ante el regreso casi imposible de los protagonistas, se aterriza casi sin gasolina y con lo poco que funciona de la aeronave; existe la posibilidad de no alcanzar a llegar y se realizan aterrizajes de emergencia, muchas veces en terreno hostil. Los filmes de bombarderos también narran cómo tienen que escapar en tierra los pilotos de aviones abatidos.

El regreso de los héroes, hace que en la base se pase de lo puramente profesional a lo emocional. Las explosiones de júbilo cuando vuelven los aviones se dan entre los técnicos que esperan en pista y los comandantes en la torre de control o en el centro de operaciones.

Los filmes estudiados para revisar los atributos del personaje piloto fueron: *La escuadrilla del amanecer* (Howard Hawks, 1930), *The dawn patrol* (Edmund Goulding, 1938), *El bombardeo heroico* (Howard Hawks, 1943), *Treinta segundos sobre Tokio* (Mervyn LeRoy, 1944), *Almas en la hoguera* (Henry King, 1949), *La batalla de Inglaterra* (Guy Hamilton, 1969), *Top Gun. Ídolos del aire* (Tony Scott, 1986), *Memphis Belle* (Michael Caton-Jones, 1990), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001).

Marinos de superficie

Los soldados en barcos militares, dedican el tiempo de espera a actividades propias de la fase nocturna. Se destaca la hermandad entre el grupo, y gran parte del relato trata sobre los vínculos que tienen los hombres de mar. Marinos de otros navíos, ven en sus colegas, lejanos hermanos de aventura, llegando en algunos casos, sentir respeto especial por el enemigo, que también es marinero.

Por lo general, el héroe comanda la nave, y al igual que en los submarinos, asume el rol de mentor. El protagonista es un experimentado navegante que ha participado en múltiples batallas, y que sabe cómo piensan otros navegantes. Se

reconocen algunos atributos del héroe marino, por ejemplo, que es decidido, exigente y sabe las posibilidades que tienen su nave y su tripulación. No se confía de una supuesta superioridad ante el enemigo y, a diferencia de sus marineros inexpertos, respeta al adversario, reconociendo que también tiene experiencia y que, al igual que él, busca ganar la guerra. Los marinos rasos, no comprenden las órdenes del comandante, creen que ha perdido la razón y que se precipita con decisiones que cuestionan. Pero el héroe siempre acaba demostrándoles por qué es el capitán y por qué es reconocida su trayectoria.

En los estereotipos de personajes usados en la construcción clásica del género llama la atención la reiterada participación de cocineros en los barcos de guerra, algunos personifican al bufón y no en pocos casos, son los únicos miembros de raza negra del grupo.⁴⁶

Dependiendo del tipo de navío, los discursos se sitúan más lejos o más cerca del puerto; acorazados, destructores y portaviones, se hacen a la mar durante largos periodos de tiempo, en cambio, lanchas y botes más pequeños, patrullan sin alejarse de la costa. El tiempo que los marineros pasan en tierra firme tiene importancia narrativa, pues los vínculos que los marineros establecen con los personajes de costa, matizan este tipo de relato. Los oficiales siguen estrictamente los protocolos de celebración, para lo cual, se reúnen con sus homólogos en elegantes salones, con música en vivo, baile, licor moderado y gran cantidad de chicas engalanadas para la ocasión; tenientes, capitanes y demás rangos superiores, visten los reconocidos uniformes blancos de la armada cuando se lanzan al galanteo. Los suboficiales y marineros visitan bares, bastante menos distinguidos, donde beben sin medida, cantan abrazados y se acompañan de chicas.

Una mujer de carácter fuerte, muchas veces personificada en una dedicada enfermera, es quien logra que el protagonista pase de ser un estricto y masculino militar, a un sujeto dócil y apegado. El valor de la enfermera que atiende al compañero herido, convierte al héroe en una persona más sentimental.

⁴⁶ Ver ilustraciones en la página 424

La alarma llama a todos a sus puestos, los marinos se ubican en su sitio usando el salvavidas en todo momento; para localizar al villano, cuentan con sistema de sonar y con un radar. Largas batallas en medio del océano, hacen que los recursos para subsistir escaseen, los marinos no llegan a estar andrajosos como en el caso de los submarinistas, pero, empiezan a mostrarse desaliñados.

Perseguir a un sumergible enemigo requiere tiempo, paciencia y pericia; el navío del héroe se enfrenta a un adversario casi invisible y muy peligroso, y que solo con las habilidades del comandante, puede ser derrotado. En esta forma de combate, se enfrentan los torpedos enemigos contra las cargas de profundidad y los cañones del héroe.

Las películas estudiadas sobre marinos de superficie fueron: *No eran imprescindibles* (John Ford, 1945), *Duelo en el atlántico* (Dick Powell, 1957), *Escrito bajo el sol* (John Ford, 1957), *Primera victoria* (Otto Preminger, 1965).

4.3 El género bélico después de la Segunda Guerra Mundial

El héroe bélico cifra las transformaciones que el género tuvo durante el siglo XX. Reflejó los temores y los señalamientos que las sociedades hicieron sobre las guerras y sobre las coyunturas en las cuales se forjaron los filmes. Para interpretar esta evolución del personaje guerrero, es necesario tener en cuenta los tres “filones” con los que Murúzabal (2009) señala que se puede analizar el género. Son la evolución de los filmes hollywoodenses, los hechos históricos militares recreados y el momento social que se vivió en Estados Unidos cuando se crearon las películas.

La Guerra Fría

El inicio de la Guerra Fría significó no solo el distanciamiento ideológico y político del bloque occidental capitalista, liderado por Estados Unidos, del bloque oriental comunista de la Unión Soviética; sino que la nueva coyuntura mundial se convirtió en fuente de nuevos relatos bélicos para el cine. Muchas películas permanecieron enmarcadas en la estructura clásica, pero otras comenzaron a separarse del canon, marcando un periodo de evolución para el género. Los relatos pasaban de afirmarse en los sucesos victoriosos, a

preguntarse por qué estaban los soldados otra vez en el frente, reflejando el imaginario de la sociedad norteamericana de la época.

Las nuevas propuestas de cine bélico surgen porque hay un público inconforme con volver a la guerra; por un lado, los veteranos exaltaban las victorias que el cine revivía en relatos clásicos, pero por otro, el descontento se generalizaba al no entender muy bien las razones para volver al frente de batalla. Tanto con cambios dentro del género, como con importantes separaciones de la forma inicial, el cine bélico se encaminaba ahora a lo que sería un largo proceso de crecimiento, donde cada nuevo conflicto llevaba a la necesidad de discursos que sirvieran de opinión y revisión de la guerra.

Corea

Corea prefiguró el comienzo de la Guerra Fría. Estados Unidos se enfrentó nuevamente a una conflagración y al resurgimiento del temor por la ideología de este país, que se convirtió en el gran enemigo. El poderío de la Unión Soviética y del Telón de Acero, generó un estado de tensión permanente entre los norteamericanos. La influencia del miedo comunista llegó a crear una desconfianza extrema entre conciudadanos, por las supuestas vinculaciones que pudieran tener unos u otros con el enemigo. Las posibilidades de un ataque nuclear o de señalamientos por traición a la patria, perseguían el imaginario de los estadounidenses. Los vencedores estaban ahora amenazados por el temor y la zozobra de una etapa histórica que tardaría muchos años en terminar.

Con la situación en Corea, el género interpretó el nuevo momento bélico y, aunque mantuvo en esencia la forma clásica, también planteó nuevas maneras de representación que captaran aquellas circunstancias de reclusión psicológica y de desazón hacia el futuro incierto de los soldados. En los relatos los personajes comenzaron a mostrarse más temerosos por su situación, y a dejarse ver perturbados, lo que los convierte en seres más dramáticos.

Para Eberwein (2010), un filme como *Casco de acero* (Samuel Fuller, 1951) – una de las primeras películas que recrea el conflicto coreano –, contribuye notablemente al género bélico en la construcción de sus personajes. Según el autor, el director de la película entendió que no era necesario usar los

recurrentes estereotipos de soldados: la aparición de un soldado de raza negra y de un personaje infantil entre el grupo de infantería, destaca entre las novedades que el discurso planteaba para el género.⁴⁷

Eberwein pone en evidencia la interesante situación que significa la aparición de una cantidad importante de películas que tratan historias de prisioneros de guerra, donde es clara la vulnerabilidad de los soldados y las profundas presiones que estos sufren.

Las historias de prisioneros, además de recrear situaciones de la guerra coreana, retomaron hechos propios de la Segunda Guerra Mundial.

(...) la persistente amargura de una guerra que se detuvo y no terminó, junto con el aumento de las tensiones internacionales entre los países occidentales y comunistas, crearon un clima en el que las películas sobre la Segunda Guerra Mundial pueden considerarse como el reflejo de la naturaleza de la época (Eberwein, 2010: 27).

El autor hace referencia a la manera en que el género bélico representó la tensión entre ese sentimiento de estar atrapado y temeroso en una nación que miraba con recelo, buscando traidores y el miedo ante la perspectiva de un futuro inseguro.

La construcción del personaje en prisión significó un aporte importante al modelo narrativo y cuenta con reconocidos títulos en la filmografía bélica.

El género de los prisioneros de guerra fue un fenómeno de la posguerra. Comenzó en 1946 y llegó a su clímax con el lanzamiento de *La gran evasión* en 1963. Bastante más que otras películas de género bélico la historia POW⁴⁸ estaba estrechamente vinculada a experiencias reales en tiempo de guerra. La mayoría de los filmes se basan en memorias y algunos exprisioneros de guerra participaron frecuentemente en películas como consultores, escritores, o en un caso como productor (Cull, 2002: 283).

⁴⁷ Ver ilustración en la página 425

⁴⁸ Siglas en inglés de *prisoner of war*.

El protagonista de este tipo de filmes representa una evolución genérica, ya que el viaje heroico se desarrolla de forma distinta al de los combatientes. En su encierro, el prisionero cumple con las etapas que lo llevan al heroísmo, soportando la custodia del enemigo y buscando la manera de conseguir la supervivencia y la libertad.

Es preciso reconocer al prisionero de guerra como una figura propia del género bélico. Con dicho propósito, se debe analizar este tipo de personajes en su composición, para definir los atributos establecidos por el modelo narrativo en su propio proceso heroico.

4.3.1 Prisioneros de guerra

Los cautivos suelen haber luchado en grupos de infantería o ser miembros de la fuerza aérea abatidos sobre territorio enemigo. Su situación es de incertidumbre ante el devenir de la guerra. La libertad depende de una operación de rescate o del fin del conflicto.

Por el momento histórico en el que se desarrollan muchas de estas historias, tanto las posibilidades de ser rescatados como la del final de la guerra, son lejanas. La mayor parte de los relatos de campos de retención militar, ocurren entre los años 1942 y 1944, todavía pronto para el fin de la contienda, condición que obliga al protagonista a buscar otras posibilidades para huir del mundo desconocido donde está atrapado.

Los espacios de reclusión creados por el género en la posguerra, son metáforas de los países gobernados por la tiranía, naciones donde las propias fuerzas de seguridad apuntan sus armas hacia la población para controlarla y evitar su huida. El mundo ordinario desde donde se inicia el viaje del héroe es un universo gobernado por libertades e igualdades, y el protagonista no soporta el hecho de vivir regido por el sistema que salió a combatir, por eso busca opciones para seguir con su aventura, seguir luchando y escapar venciendo al villano del cual es prisionero. En los lugares de retención no finaliza el viaje heroico, sino que se modifica, ya no hay que ir al enfrentamiento, sino huir para seguir con la misión.

Para los retenidos es indispensable seguir viviendo como militares, guardando las formas marciales y la disciplina, porque así lo exigen sus comandantes y porque es la manera de seguir siendo combatientes y no esclavos.

Una vez los recuerdos del mundo ordinario emergen, exigen del prisionero no ser en extremo sensible, porque así evita la locura. El tener algún tipo de contacto con el mundo de fuera del campo, es primordial para los militares capturados. Tener información sobre el avance de la guerra, hace que se tomen decisiones que afectan a todo el grupo. La fabricación de radios artesanales donde oír noticias y las estrategias para esconderlos, son costumbres características de las barracas de prisioneros.

La llegada de nuevos cautivos, además de ampliar el grupo, permite informaciones de último momento sobre lo que ocurre en la contienda. Cuando llega un nuevo detenido, luego de un interrogatorio que permite su ingreso al grupo, se le hace parte de la misión y se le encomienda alguna labor para conseguir realizar la fuga con éxito. Una función clave es el manejo de la información sobre los movimientos de los guardias; es importante adelantarse a los planes del enemigo y tener controlada la rutina de los carceleros. Entre los detenidos se establecen elaborados sistemas de alarma que previenen ante cualquier novedad o movimiento que pueda delatar sus actividades.

Los planes de fuga son la línea que sigue el relato: creación, coordinación y consecución de los elementos que se requieren para elaborar túneles o engañar a los guardias. Los prisioneros requieren de muchas herramientas y para conseguirlas tienen que usar su creatividad al máximo.

4.3.1.1 Arquetipos de los prisioneros de guerra

El héroe: las causas de la figura central cautiva se encuentran en la guerra. Su anhelo y su misión es huir para conseguir la libertad y para derrotar a un enemigo que, en este tipo de construcción narrativa, sí es distinguible individualmente. Uno de los atributos sobresalientes del héroe en los campos de retención, es la rebeldía. El personaje se niega a seguir las indicaciones de los guardias y las recomendaciones de sus compañeros que prefieren esperar para evitar castigos. La necesidad de libertad y de seguir el camino de la aventura,

ofrecen al arquetipo características diurnas, es decir, de vencedor sobre el tiempo.⁴⁹

El héroe prisionero no es un militar sentimental, es un soldado resolutivo que prepara planes de fuga en todo momento. El líder no extraña su universo, hace todo lo posible por regresar a él, incluso llega a separarse de los planes de sus compañeros si no creen en estos. El héroe es solitario, trabaja distanciado de los demás porque tan solo confía en sus ideas. En ocasiones, lo acompaña un ayudante que puede ser más joven e ingenuo y que es quien sigue fielmente su plan.

Quienes llegan retenidos al campo, son soldados, pilotos, técnicos, oficiales, aviadores, etc.; dentro, estos oficios se dejan de lado, pues allí la profesión militar se cambia por labores propias de bandas criminales. Los militares se vuelven ladrones, falsificadores, timadores y todo aquello con lo que puedan sacar alguna ventaja del adversario. En muchos filmes de prisioneros, el héroe asume la máscara del arquetipo embaucador.

La figura central trabaja sola y para sus propios intereses, pero al igual que cualquier héroe clásico, aprende en el viaje y evoluciona. Compartir experiencias lo vincula al grupo, estar cerca de un joven inexperto lo compromete con el destino del chico que se convierte en su amigo. Ocurre un hecho que lo transforma completamente: el prisionero que extrañaba a su familia o a su chica, pierde la razón y, desesperado, intenta saltar las alambradas. El golpe emocional cambia radicalmente al protagonista; el mismo que antes trabajaba de manera solitaria, ahora es capaz de huir con éxito, para luego dejarse atrapar con el objetivo de volver al campo con información valiosa y con contactos útiles para una fuga colectiva.

El escape final genera gran tensión al espectador. Las posibilidades de éxito son mínimas y habitualmente se dan situaciones inesperadas que cambian los planes iniciales. Es primordial el espíritu decisivo y creativo del héroe, porque este es quien halla una solución de último momento y asume el mayor riesgo. El

⁴⁹ Ver ilustración en la página 426

semidiós transformado que antes era un individualista, ahora se sacrifica por sus compañeros, llegando incluso a encontrar la muerte.

El mentor: un oficial de alto rango comanda las tropas detenidas y es el encargado de ser el portavoz de su grupo frente al superior enemigo. El mentor debe mantener la marcialidad y organizar planes de escape para que el grupo no se humille ni rinda ante las órdenes de la sombra. Además, le recuerda al enemigo la Convención de Ginebra⁵⁰ para que cumpla con las garantías de los prisioneros.

El mentor es culto y con amplia formación académica, puede conocer diferentes idiomas que le son útiles cuando tiene que huir lejos del campo. Puede asumir la función de héroe y verse transfigurado como consecuencia de un sacrificio. Es factible que tenga algunos matices de la sombra, llevando la disciplina al máximo para guardar el orden entre sus hombres. Es posible que existan varios mentores que hagan del héroe un personaje comprometido, enseñándole formas razonadas de organizar el escape.⁵¹

La sombra: de ordinario, la sombra está personificada en el comandante del campo. El villano puede contar con otros arquetipos que están en su mando como figuras cambiantes encarnados en sargentos o guardias, estos parecen ser cercanos al héroe y su grupo, pero con el tiempo, descubren su verdadero objetivo, que es llevarle información a su comandante.

La figura maligna solo se comunica con el comandante de los prisioneros (mentor), con quien acostumbra a debatir sobre las nulas posibilidades que tienen los aliados de ganar la guerra. Estas reuniones también son la oportunidad que tiene la sombra para cuestionar las costumbres y el pensamiento del mundo ordinario del que partieron los héroes. Es usual que el villano asuma la máscara de figura cambiante y que se muestre cercano y falsamente amigable con su rival: le ofrece obsequios, cenas o tan solo una copa para charlar. La sombra advierte que es mejor para todos llevarse bien, y exige que los prisioneros se comporten debidamente, también le recuerda al mentor,

⁵⁰ Acuerdo internacional con el que se protege a los heridos, prisioneros y población civil en tiempos de guerra.

⁵¹ Ver ilustración en la página 426

que todos son militares y que esto debería generar un ambiente formal. El mentor nunca cede ante las propuestas opresoras y enfrenta al enemigo provocándolo con respeto. El villano es un personaje que con facilidad entra en cólera cuando comprende que no tiene oportunidad de humillar al mentor, y usa la fuerza de la que dispone para imponer sus órdenes.

Además de la reclusión en sitios de castigo, la sombra escarmienta a los prisioneros quitándoles las pocas comodidades con las que cuentan en las barracas, calentadores o literas son arrebatados como correctivo.

Es necesario diferenciar dos variantes en cuanto a las características del enemigo y al lugar donde se ubica el campo de prisioneros. Las tropas aliadas están capturadas por tropas alemanas o japonesas, situación que da a la construcción del personaje diferencias significativas, pero que no afecta la estructura formal de la historia de militares presos.

Cuando la sombra viste el uniforme alemán, además de cumplir con las particularidades ya detalladas, se diferencia en la vigilancia de las estrictas formas militares y por cierto respeto a los rangos. El comandante nazi es un ególatra que se deleita mostrando a los jefes prisioneros su superioridad y su poder; este villano respeta los grados y ve a los oficiales adversarios como militares similares con los que le gusta conversar; acostumbra a usar la máscara de la figura cambiante, mostrando entendimiento con el mentor, pero que no tiene problema en ordenar duros castigos cuando se rompen sus normas.

El comandante del campo de prisioneros alemán, pertenece a alguna de las fuerzas del régimen (Luftwaffe, Heer⁵²) y está controlado por superiores de la Wehrmacht⁵³. La sombra también es vigilada por fuerzas político-militares nazis como las SS y la Gestapo, con quienes insinúa diferencias de pensamiento. El encargado del campo, da la imagen de ser antes que un militar, un miembro del partido.

En la construcción de la figura maligna alemana de los discursos de prisioneros de guerra, se observa la intención de diferenciar entre enemigos militares con

⁵² Ejército de tierra del Tercer Reich.

⁵³ Fuerzas armadas unificadas de la Alemania nazi.

tradición castrense (que cuestionan la ideología y las actuaciones de su gobierno) y nazis convencidos que pertenecen a sanguinarias organizaciones (SS, Gestapo), las cuales cumplen fielmente con los preceptos asesinos de actuación y con la doctrina racista promovida por el Reich.

La sombra que controla un campo de prisioneros japonés, es especialmente dura con los hombres que vigila y con sus propias tropas; este personaje malvado no comprende cómo soldados que combatían por un país, puedan dejarse capturar, cuando su deber era morir en el campo de batalla o suicidarse por su deshonra.

El comandante japonés es fiel al régimen y demuestra estar completamente adoctrinado, castiga cualquier falta con severidad, llegando a sacrificar a sus propios hombres como ejemplo. Es prepotente y desprecia a sus adversarios a quienes ve como seres inferiores; aunque establece comunicación con el mentor, lo ve como un prisionero más que es culpable de haber dejado capturar a sus hombres. Para la sombra, el grupo del héroe no está conformado por soldados y se empeña en hacerles ver que son prisioneros y que su única función es trabajar.

El régimen tiránico no permite cuestionamientos, así que tortura física y psicológicamente a los presos que se atreven a enfrentarlo. La presión al grupo del héroe es tal, que si la sombra necesita mano de obra para trabajar, llega a usar la de prisioneros enfermos.

El líder maligno es tan estricto como lo son con él sus superiores, quienes no dudarán en obligarlo a suicidarse si no cumple con sus funciones. Sus hombres son militares temerosos que maltratan a los prisioneros para evitar que los castiguen, mostrando lo absurdo del total adoctrinamiento que evidencia este tipo de historias. Los sacrificios y la valentía del héroe y del mentor, hacen que el grupo de prisioneros se enfrente, con manifestaciones simbólicas, a la sombra japonesa. Cuando cualquiera de los dos líderes sufre castigos severos, los soldados cantan para animarlo o se declaran en rebeldía reclamando por la integridad de su comandante o compañero.

Los siguientes fueron los filmes de prisioneros de guerra en los que se revisaron las características de los arquetipos para su definición:

Traidor en el infierno (Billy Wilder, 1953), *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957), *La gran evasión* (John Sturges, 1963) y *Evasión o victoria* (John Huston, 1981), *Merry Christmas Mr. Lawrence* (Nagisa Ôshima, 1983), *En defensa del honor* (Gregory Hoblit, 2002).

4.3.2 Recreaciones épicas de eventos históricos

Uno de los momentos más representativos del género, dedicado a la exaltación del recuerdo, fue el de las grandes reconstrucciones de la Segunda Guerra Mundial. Lo que Basinger llamó: “recreaciones épicas de eventos históricos” (2003: 170).

Las películas de recreaciones épicas se definen por relatar en un mismo discurso, y usando varios héroes, las situaciones más destacadas en el desarrollo de la guerra. El Día D, la Batalla de las Ardenas o el ataque a Pearl Harbor, fueron narrados en este tipo de relato a partir de la reconstrucción de personajes que realmente habían participado en estos eventos.⁵⁴

Un filme de recreación épica agrupaba varios protagonistas con sus historias, rememorando la mayor parte de los hechos ocurridos en fechas solemnizadas. De acuerdo con Basinger, el tipo de recreación épica “hace de la guerra una historia legendaria –totalmente distanciada y mítica– adecuada para ser una de nuestras historias nacionales de todos los tiempos” (2003: 170).

Es importante destacar, dentro de las novedades que presentaron las películas de reconstrucción histórica bélica, la participación de varios directores y escritores en el mismo filme, en algunos casos, con realizadores alemanes y japoneses que dirigieron las secuencias que correspondían al bando hostil. De esta manera, el arquetipo de la sombra fue representado más como un combatiente contrario que como un enemigo despiadado.

⁵⁴ Ver ilustración en la página 427

La película de recuperación histórica, buscó convertirse en una forma que se aproximara a lo documental, detalló grandes procesos históricos usando los modelos de género y se dirigió a la identificación con el público, sin ser tan exacta en la reconstrucción veraz.

Las películas estudiadas que poseen las características de recreación épica de eventos históricos, son las siguientes: *El día más largo* (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki y Darryl F. Zanuck, 1962), *La batalla de las Ardenas* (Ken Annakin, 1965), *¡Tora! ¡Tora! ¡Tora!* (Richard Fleischer, Kinji Fukasaku y Toshio Masuda, 1970) y *La batalla de Midway* (Jack Smight, 1976).

Los relatos que fueron las grandes reconstrucciones de la historia norteamericana en la Segunda Guerra Mundial, se desarrollaron en un periodo en el que la misma nación señalaba y cuestionaba drásticamente sus operaciones militares en el mundo.

Mientras Estados Unidos seguía combatiendo en Vietnam, la Fox intentó repetir el éxito de *El día más largo* (...) regresando a una guerra en la que los Estados Unidos había vencido a un enemigo asiático (...). Aunque la película terminaba con un sombrío Yamamoto⁵⁵ que proclamaba su famoso “hemos despertado a un gigante dormido, que tomará una terrible decisión”, no era una película amable para un público que leía cada día sobre el fracaso de Vietnam (Roch, 2008: 165).

4.3.3 El *biopic* bélico

Dice Vincent Pinel de la película biográfica que “basa su legitimidad en el hecho de que recrea un personaje real. Al mismo tiempo, no puede ser más que una interpretación que entremezcla de forma inextricable los detalles auténticos, los lugares comunes y los rasgos ficticios” (2009: 46). El género ha recreado la vida de importantes figuras de la historia bélica valiéndose del *biopic*⁵⁶ adaptado a su forma narrativa. Estos protagonistas ofrecen nuevas posibilidades de análisis

⁵⁵ Almirante japonés que planeó el ataque a Pearl Harbor y que se opuso a la decisión de declarar la guerra a los Estados Unidos, ya que conocía la nación norteamericana a fondo al haber estudiado en Harvard.

⁵⁶ Del inglés: *Biographical picture*.

sobre un tipo de rol originado en la estructura de grupo militar familiar, que muestra una evolución en el género.⁵⁷

Los llamados *biopics* usan herramientas de género para recrear la vida de una figura bélica de importancia, normalmente oficiales de alto rango. Este tipo de filmes busca resaltar los logros y la naturaleza del personaje en cuestión, no recurriendo a una elaboración documental, sino a la estructura mítica desde la que se elabora un personaje heroico. Hilario J. Rodríguez, ilustra sobre los personajes de los *biopics*: “cuando se hace la biografía de algún militar, no es para poner de relieve su abyección o su estupidez, sino su heroísmo y su carácter comprensivo. ‘*Print the legend*, decía John Ford” (2006: 184).

En no pocas ocasiones el cine ha interpretado la historia bélica a partir de las vidas de sus protagonistas reales, creando así un héroe que simboliza el espíritu imaginado alrededor de los combatientes que lucharon por un país. La identificación del público para con el personaje histórico cinematográfico, significa el encuentro de la sociedad con uno de sus más importantes referentes.

4.3.3.1 Arquetipos del *biopic* bélico

El héroe: las causas del protagonista histórico caracterizado en el *biopic* se encuentran en los valores más representativos de la sociedad de la que forma parte: deber, honor y patria (símbolos del compromiso hacia el mundo ordinario), son las obligaciones que se inculcan en las academias castrenses y los motivos que movilizan al personaje hacia la aventura. En general, los *biopics* se construyen sobre las figuras de los comandantes más reconocidos, pero también pueden darse a partir de militares de menor rango destacados históricamente por su heroísmo. Así mismo, los protagonistas pueden ser civiles que tuvieron una significativa cercanía a las situaciones bélicas y que por su trabajo y acciones son especialmente recordados. Incluso se ha llegado a construir *biopics* de figuras que pertenecieron al bando enemigo (Rommel⁵⁸,

⁵⁷ Ver ilustraciones en la página 428

⁵⁸ Erwin Rommel fue uno de los militares más reconocidos del Tercer Reich. Tenía el grado de mariscal de campo alemán y es recordado por dirigir los *Deutsches Afrikakorps*, la defensa de Francia durante la recuperación aliada de Europa, y por el suicidio al que fue obligado, luego del atentado a Hitler en la Guarida del Lobo, del que se le señaló como cómplice. Entre sus

por ejemplo). En estos relatos, se indican los supuestos valores compartidos y las situaciones en las que el protagonista se enfrenta a su gobierno, por considerarlo contrario a sus principios, así, un traidor a la tiranía se convierte en un héroe, aprovechando los elementos del género.

El héroe del *biopic*, encuentra su razón de ser en una leyenda reconocida, y el relato busca confirmarla reconstruyendo los momentos más importantes de su vida. Sus acciones y reflexiones son narradas mostrándolo como vencedor en todo momento, resaltando las etapas diurnas de la figura y tomando siempre la iniciativa para defender los profundos valores en los que cree. En el *biopic*, el héroe no es vencido por el tiempo hasta que finaliza la aventura, cuando regresa a casa, o cuando termina la batalla, recibiendo reconocimiento y admiración, para luego convertirse en un personaje desubicado que se retira para recordar sus proezas, aquellas que daban sentido a su vida.

El aspecto emocional del protagonista biográfico surge ante los sacrificios de quienes están a su alrededor. Prodigia afecto a las familias de los caídos, a los heridos y a quienes han llevado a cabo sus decisiones arriesgando la vida. Igualmente, el héroe es sensible con su propia familia, a quienes les hace confesiones personales; su esposa es su principal confidente, la compañera más cercana y su apoyo más fuerte. El hogar de este tipo de personaje es la metáfora del valor social que se ve amenazado por la presencia maligna de la inmoralidad, representada en la sombra.

Aunque está rodeado de colaboradores, el héroe es un personaje solitario que no forma parte de un grupo con atributos familiares militares. Con frecuencia, cuenta con un ayudante que le sirve de conciencia en momentos de duda, pero que no llega a ser su mentor. Cuando las exigencias de la misión están por encima de las posibilidades de éxito, el héroe se vuelve ejemplo de capacidad, y si los demás pierden la fe, reacciona y motiva a la movilización.

El viaje a la aventura se adapta a la historia recreando los momentos más significativos de la figura mítica, así, el pasado es mostrado como un proceso de construcción épica por etapas, en el que el héroe resuelve situaciones clave.

adversarios, era visto como un destacado estratega y como un educado oficial, a pesar de pertenecer al ejército nazi.

El personaje del *biopic* comparte ciertos rituales del grupo militar con sus hombres, pero no porque forme parte de la familia, sino para demostrar que es cercano a sus tropas y para ganarse la confianza de estos. El héroe es admirado y visto como alguien superior con un don especial que les lleva a dejar la añoranza y el temor para tomar acción.

El héroe histórico es del tipo catalizador⁵⁹, pues muestra a los miembros de los distintos grupos de militares el camino, esto es, el sacrificio como forma de ascender a un estadio superior. La habilidad bélica más destacada del protagonista biográfico es la estrategia. Su conocimiento y astucia llevan al grupo a la victoria. Las facultades del personaje lo convierten en una suerte de guía espiritual, una piedra filosofal que es capaz de sacar lo mejor de sus hombres.

El mentor: el protagonista histórico asume la máscara de maestro para influir en el pensamiento de los soldados. La figura no cuenta con un personaje que haga las veces de maestro, principalmente porque no lo necesita, él mismo es quien ilustra a los jóvenes combatientes sobre el papel que desempeñan en la guerra. Su conocimiento proviene de un bagaje representado por las enseñanzas de antiguos expertos militares en la academia donde se formó (West Point⁶⁰, para muchos). Lo motiva la referencia a destacados guerreros y grandes batallas de la historia universal, y el ejemplo de su padre, que también fue militar en la guerra, o de algún comandante con el que luchó tiempo atrás y del cual tomó el relevo.

Posiblemente, una de las enseñanzas más relevantes que deja el héroe mentor a sus soldados es la avidez por la aventura y el deseo de encontrar pasión en la dificultad para alejarse de la tentación de lo fácil.

La sombra: el héroe del *biopic* requiere de adversarios que estén a su misma altura. Aquí la sombra, es una máscara que asume distintos personajes.

⁵⁹ Según Vogler, los héroes catalizadores son “figuras centrales que pueden actuar heroicamente, pero que no sufren grandes cambios, dado que su función principal consiste en provocar transformaciones en otros” (2002: 74).

⁶⁰ La Academia Militar de los Estados Unidos es más conocida con el nombre de West Point, sitio donde está ubicada. Allí se forman los cadetes que se convertirán en oficiales del ejército, aunque también pueden ser designados a la Fuerza Aérea, a la Armada o al Cuerpo de Marines.

Por otra parte, los gobiernos para quien trabaja el héroe, son señalados en el discurso como grupos burócratas, corruptos y lejanos de la realidad del combate y del sacrificio que requiere la victoria. El protagonista reclama a sus líderes la movilización para combatir los peligros a los que se enfrenta el código de valores del mundo ordinario, mientras que los gobernantes indecisos se niegan a promover el viaje a la aventura de la manera en que lo requiere el héroe.

La figura biográfica también encuentra antagonistas entre los comandantes de las fuerzas aliadas, a quienes se enfrenta para destacarse y con los que no está de acuerdo en la estrategia que se debe llevar a cabo. Entre los adversarios aliados en los *biopics* de la Segunda Guerra Mundial, es frecuente que aparezcan los generales soviéticos, mostrados como avariciosos y oportunistas, o también como adoctrinados y bebedores de vodka que no despiertan ninguna confianza.

Al finalizar la guerra el héroe mentor, defensor de la necesaria movilización para el mantenimiento de los valores del mundo ordinario, encuentra nuevos enemigos a los que se debe enfrentar. Busca mantener desesperadamente el viaje a la aventura, única situación en la que su figura tiene sentido, y extralimita sus potestades tomando decisiones que no le corresponden. Los sumos líderes lo destituyen y lo obligan a regresar, arrebatándole sus funciones motivadoras y de acción sobre los miembros de su ejército. Cuando regresa, es recibido como un semidiós en una celebración que finaliza su viaje y que significa el comienzo de la fase en la que se dedica a extrañar la aventura.

Los *biopics* estudiados para la definición de los arquetipos fueron: *El gran Mitchell* (Leslie Howard, 1942), *Rommel, el zorro del desierto* (Henry Hathaway, 1951), *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970) y *MacArthur, el general rebelde* (Joseph Sargent, 1977).

4.3.4 Grupos de comandos

Durante la Guerra de Vietnam los norteamericanos pudieron acercarse a los sucesos del campo de batalla como nunca antes lo habían hecho, esto debido a que el nuevo medio masivo de comunicación –la televisión– ofrecía información casi inmediata sobre la situación de las tropas y la evolución de la contienda. La participación de Estados Unidos en el conflicto, evidenció dudosas razones y

evolució calamitosamente, la pérdida de vidas entre las fuerzas militares⁶¹ y las formas de combate practicadas por ambos bandos, dieron pie a las protestas de una nación que por primera vez se enfrentaba a una derrota bélica.

Durante este período, la Guerra de Vietnam fue presentada como una especie de demencial película de combate, mostrándose continuamente noche tras noche, en el noticiero nocturno. El elenco era siempre el mismo, y los hechos se repitieron sin cesar. Hubo héroes y villanos, pero todos parecían estar en el mismo lado (Basinger, 2003: 182).

El soldado norteamericano pasó de ser el símbolo de los sacrificios por la unidad nacional, a ser un tirano que usa la fuerza manipulado por oscuros intereses políticos y económicos. Gran parte de la sociedad dejó de creer en el ejército abnegado y moralmente correcto de las guerras anteriores.

En este contexto, Hollywood entendió que la representación del héroe debía replantearse sin abandonar los valores tradicionales. La crisis política y social obligó a modificar al combatiente clásico y se forjó un soldado, que aunque luchaba para defender su nación, señalaba la guerra por su insensatez y por la hipocresía de quienes la dirigen.

Se creó entonces un nuevo tipo de protagonista: su conducta reprochable, su pasado reprensible y su rebeldía representaron la inconformidad con la que se identificaba la nación estadounidense durante la guerra de Vietnam. Así, el combatiente de la Segunda Guerra Mundial se convirtió en un renegado, un combatiente comando que cumplía con su deber así las razones por las que moría fueran absurdas.

Aunque muchos de los más reconocidos filmes de comandos se presentaron durante el periodo de la Guerra Fría, su origen es anterior. En la Segunda Guerra Mundial se vieron películas como *Todos a una* (Ray Enright, 1943) que comenzaron a mostrar la agrupación de una fuerza especial entrenada para el

⁶¹ Al final de la guerra, las bajas estadounidenses sumaron 58.159 muertes y 1.874 desaparecidos. El dato más impactante de la Guerra de Vietnam es el de número total de víctimas: 3,8 millones de personas muertas aproximadamente.

desarrollo de una acción específica. En estos, la misión consiste en engañar al enemigo en su propio territorio para darle un certero golpe.

La destrucción de una importante fuente de recursos, la captura o eliminación de personas clave, la obtención de información primordial a través de documentos, planos o máquinas para decodificar mensajes y el rescate de prisioneros, han sido llevadas al cine a manera de operaciones especiales en relatos con personajes militares definidos.

La figura comando difiere del miembro del grupo de infantería clásica en varios aspectos: no dedica tiempo a escribir cartas ni a la añoranza, no puede llevar distintivos jerárquicos ni información importante, ya que puede ser fácilmente capturado por el enemigo, su misión es de alto riesgo y de carácter ultra secreto, por ello se acostumbra a negar su existencia. Para llevar a cabo su tarea, el comando necesita de habilidades especiales que le permitan pasar desapercibido en las zonas que controla el villano. Su forma de actuar es descarnada, se vale de armas cortas y silenciosas para eliminar adversarios. Es un personaje sigiloso y hábil.

4.3.4.1 Arquetipos de los comandos

El héroe: la guerra es una empresa desesperada y no hay que reparar en medios, la postura que tienen los jefes militares ante situaciones críticas hace que se tomen determinaciones con las cuales no están todos de acuerdo. Los superiores se ven obligados a escoger un comandante, con notables y comprobadas habilidades en el combate para la realización de una aventura imposible, pero que a la vez es un rebelde que no representa la línea de mando. El comando es un militar con los atributos necesarios para vencer a la sombra en su propia guarida, pero es contrario a las ideas obsoletas que expone el estamento al que pertenece.

El héroe de operaciones especiales es reticente a la llamada de la aventura, sobre todo porque se trata de una acción suicida encargada por superiores que buscan dar un golpe al enemigo sin que les importe la suerte de las propias tropas. Es impelido a aceptar el proyecto dando la apariencia engañosa de haberlo hecho de manera voluntaria. El héroe de comando carga con un oscuro

pasado en el que pudo haberse enfrentado con los superiores; esto le ha dado la reputación de indeseable ante los altos rangos, que ven en él un truhan sacrificable en pro de la victoria. Al final, su liderazgo frente a sus hombres, hace que estos sean recibidos con medallas por sus éxitos y por el heroísmo demostrado. Al mismo tiempo, en él se refleja la protesta de una nación que se había vuelto en contra de las acciones bélicas que realizaba su ejército en Indochina.

El comando es un militar con características diurnas, que se complace en la acción y los retos, es claramente un personaje vencedor sobre el tiempo. Aunque trabaja por obligación, desarrolla la misión de la mejor forma posible, y busca salirse con la suya para demostrar a sus superiores que tiene la razón. Ve la operación como la oportunidad de ganar la guerra a su manera, reconociendo el trabajo de quienes luchan en los campos y no premiando a burócratas que toman decisiones equivocadas.

Los atributos principales que usa el género en la construcción del líder del grupo de asalto, corresponden a las dos funciones principales del personaje: combatir y crear un equipo.

En el combate, el comando tiene una particularidad cardinal: es experto en matar. Su forma de lucha es diferente a la de todos los demás personajes que forman parte de grupos militares. Que una de sus armas más utilizadas sea el cuchillo, explica ciertas singularidades del rol: es frío y poco emocional en sus decisiones, experto en combate personal, de carácter decidido, no cuenta con tiempo para reflexionar, solo analiza y actúa antes de ser descubierto.

El comando se disfraza de sombra para engañarla, pero no solo en su aspecto, también asume la máscara del arquetipo maligno; este protagonista busca a veces ganar la guerra volviéndose un ser sanguinario e incompasivo al igual que el villano.⁶²

⁶² Ver ilustración en la página 431

Alrededor del tipo comando surgen cuestiones éticas. Es un personaje polémico que para defender los principios del mundo ordinario, utiliza los métodos del enemigo, por ello es un ser despreciado pero necesario para la victoria.

Estos personajes podrían vencer en última instancia y podrían gozar de la simpatía del público en todo momento, pero a ojos de la sociedad son marginados y proscritos, como Robin Hood, picaruelos piratas o héroes bandidos... adoramos a estos personajes porque son rebeldes, porque desafían a la sociedad como a todos nos gustaría hacer (Vogler, 2002: 72).

Cuando ve caer a sus compañeros, el comando evoluciona y busca que sus hombres (antes indeseables) salgan con vida de la misión. Sobrevivir y salvar a su grupo se convierte en el propósito final del semidiós en la aventura. La muerte de los compañeros impulsa al equipo en contra del enemigo, dejan el disfraz y visten de nuevo el uniforme del ejército norteamericano para atacar con sus últimas fuerzas. El comando finalmente triunfa y deja en evidencia el rancio pensamiento del ejército, vence al enemigo y también al estamento del que forma parte.

Es necesario aclarar que existen variantes en la construcción de los filmes del tipo comando. Basinger llama al grupo de insumisos, altamente entrenados para la consecución de un objetivo específico y fuera de la línea principal de autoridad militar, *dirty group* (2003: 182). A su vez, define a los “grupos de comando con misión glamurosa” (2003: 315), donde los miembros del colectivo no son convictos, pero sí tienen cuentas pendientes con el pasado y con el héroe, y el equipo está compuesto por especialistas para las distintas funciones de la operación: explosivos, idiomas, contactos con la resistencia o con espías infiltrados, manejo de aeronaves, expertos en matar o simplemente alguien que no ha formado parte del grupo anteriormente, y por esto es el único de confianza. El protagonista “comando con misión glamurosa” al igual que el de *dirty group* es experto y rebelde.⁶³

⁶³ Ver ilustración en la página 429 y 430

Posteriormente, el filme de comandos se transformó en lo que Basinger denomina “ejército de un solo hombre” (2003: 327), en el que desaparece la estructura de grupo y toda la historia gira alrededor de una única figura principal. El ejemplo más reconocido es John Rambo.

El mentor: además de ser un experto combatiente, el héroe comando tiene como función crear un grupo de militares a los que debe guiar en una misión suicida. Asume la máscara del mentor para formar una familia bélica con hombres que han evitado permanentemente el viaje a la aventura.

Al inicio del relato, los comandos son un grupo de delincuentes con la máscara de la sombra puesta; para reformarlos, el mentor asume también la máscara de la sombra y conforme avanza el entrenamiento, los renegados se convierten en militares comprometidos dejando de lado la imagen de malignos.

Un factor determinante para la consolidación de la familia militar, es el ataque a la unidad por parte de los jefes del ejército. Los jefes ven inviable que un grupo de criminales desarrollen operaciones militares y deciden abortar el proyecto; al verse acometidos por sus superiores y después de avanzar en el exigente entrenamiento, los reos se unen para defender al héroe y su proyecto.

Los comandos no solo se enfrentan a las tropas de la sombra, también rivalizan con las figuras clásicas de los grupos de infantería, suelen surgir peleas y competencias entre soldados convencidos y criminales astutos que, de forma divertida, juegan sucio para conseguir la victoria. Los encuentros entre los dos tipos de personaje bélico dejan en evidencia la ingenuidad del soldado tradicional frente a la astucia del renegado que se prepara para una operación especial. El héroe mentor defiende a sus hombres ante los comandantes y señala que: “puede que no sean bonitos pero están mejor preparados que el resto del ejército”.

Entre quienes cooperan con el héroe comando se encuentra el comandante en jefe de la operación, este puede ser un general que cree en la forma de actuar del héroe y entiende que la guerra se gana de forma efectiva y siendo más listo que el enemigo. Frases como: “no es tiempo de ser conservador” indican la postura de quien escogió al hombre que dirige la operación.

El héroe de comando cuenta a veces con una voz de la conciencia, representada en otro oficial de similar jerarquía que confía en los planes del héroe, y que suele advertirle sobre las decisiones que toman sus superiores.

Es costumbre de los comandos mantener conversaciones y actuaciones en la noche cuando todos duermen, siempre están vigilantes y pendientes de lo que hacen los demás, ya que son desconfiados entre sí.

Cuando el grupo da indicios de haberse convertido en una familia militar y demuestra lealtad al héroe, está preparado para la operación, entonces se repasa una y otra vez cada uno de los pasos de la misión sobre planos o maquetas, precisando la actuación de cada miembro del grupo. Este repaso, previo al golpe, narrativamente sirve para acentuar el dramatismo durante las etapas de la resurrección y el camino de regreso en el viaje del comando. Mientras el público ve la acción final, vive una situación de especial tensión, al observar en paralelo el fracaso de lo preparado por el equipo a causa de factores imprevistos.

El héroe, con su experiencia y astucia, redirige la misión sorteando el contraataque enemigo, aun así, uno a uno comienzan a caer los miembros del grupo entregando la vida por la operación. Los que antes eran rechazados socialmente se convierten en héroes.

Los sobrevivientes reciben reconocimientos y condecoraciones por parte de los comandantes que los enviaron a la muerte, el grupo ve con ironía cómo a cambio del sacrificio se da una medalla o la promesa de volver al ejército.

Alrededor del héroe y del grupo comando se genera una imagen progresista, que renueva la manera en la que el personaje bélico defiende los valores representativos de la sociedad.

La sombra: la construcción del personaje maligno se da, no solo por la cercanía que el héroe mantiene con el villano al invadir su guarida, sino porque para vencerle, el protagonista usa su máscara y actúa de manera similar.

La doble moral que muestran los jefes del héroe también contiene indicios de personaje maligno. De inicio, para los comandos, la sombra es el ejército que los

tiene retenidos obligándoles a participar en una guerra con la cual no se sienten comprometidos.

El de los comandantes es un ejército que se considera representante de los valores del mundo ordinario, pero a la vez, toma decisiones que terminan convirtiéndose en acciones propias de la sombra, como la masacre de sus propios hombres.

La sombra es prepotente y subestima al enemigo, no le cree capaz de llegar a traspasar los umbrales de su refugio, por esta razón, es sorprendida en una actitud relajada y con la guardia baja. En ciertas películas hace comentarios sarcásticos sobre las pocas posibilidades que los aliados tienen de realizar una invasión exitosa.⁶⁴

Dentro de los arquetipos malignos en las historias de comandos, puede existir una figura cambiante que forme parte del grupo del héroe y que en el camino de regreso muestre su verdadera personalidad. El traidor sabotea el golpe final a la guarida de la sombra y hace que la mayor parte del grupo pierda la vida. La figura cambiante puede ser un espía infiltrado o un convicto que no se transformó y se mantuvo rebelde a las indicaciones del héroe.

Los siguientes films fueron analizados para definir la construcción y los atributos de los arquetipos en el grupo de comandos: *Todos a una* (Ray Enright, 1943), *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson y Alexander Mackendrick, 1961), *Doce del patíbulo* (Robert Aldrich, 1967), *El desafío de las águilas* (Brian G. Hutton, 1968), *La brigada del diablo* (Andrew V. McLaglen, 1968) y *Los violentos de Kelly* (Brian G. Hutton, 1970).

4.3.5 Vietnam

La guerra de Vietnam obligó a la “ruptura narrativa” más importante en la historia de los filmes bélicos. Y fue en la construcción del personaje que

⁶⁴ Ver ilustración en la página 431

combatió esta guerra donde se manifestaron los cambios más importantes que mostró el género.⁶⁵

El héroe, confundido ante la contradicción entre sus principios y sus acciones, encontró al enemigo en su propio bando, e incluso, llegó a descubrirlo dentro de sí mismo. La sombra se volvió parte de la familia bélica y este hecho perturbó la mente y el espíritu de los jóvenes guerreros, que como sus antepasados, viajaron a la aventura en busca de heroísmo, pero esta vez sin conseguirlo.

Sin duda, la ruptura que demostró el género a partir de Vietnam cambió para siempre la forma en la que se narraron las guerras. Este hecho es visible en muchos de los filmes que se han realizado con posterioridad.

Los cambios en los patrones y en las convenciones narrativas reflejan el enorme efecto de la Guerra de Vietnam en el público norteamericano, y a su vez, en el género bélico. Estos aparecen en varias etapas: (1) la primera ola de filmes de Vietnam en los setenta; (2) los filmes de extracción revisionista de los ochenta; y (3) *Platoon* de Oliver Stone y la *Chaqueta metálica* de Stanley Kubrick (Eberwein, 2010: 93).

Para el autor de la cita, estos dos filmes muestran las más complejas alteraciones al género al romper con las normas que imperaban en el filme de guerra.

Más allá de la primera ola de películas de Vietnam en 1978, que demostró lo inadecuado del sostener los mitos que surgieron en las películas de la Segunda Guerra Mundial, Stone y Kubrick muestran sin concesiones cómo la guerra de Vietnam hizo cada vez más difícil recurrir a los mitos anteriores y a las convenciones del género (Eberwein, 2010: 93).

4.3.5.1 Primeros filmes en 1978 y 1979

La primera etapa señalada por Eberwein, 1978, en la que Vietnam comenzó a ser revisado por el cine de ficción, presenta relatos en los que las variaciones en la estructura narrativa del género empiezan a ser notables.⁶⁶

⁶⁵ Ver ilustraciones en la página 432

Uno de los elementos más relevantes en la construcción de la figura bélica en Vietnam, está dado en la amplia participación de soldados afroamericanos que en la Segunda Guerra Mundial o en Corea habían tenido poca o ninguna intervención. Un ejemplo emblemático de películas de este periodo es *Apocalypse now*⁶⁷. El sentido figurado de este filme antes de querer lograr una representación realista de los hechos ocurridos durante la guerra, pretende cuestionar a la nación que envió tropas a combatirla. Temas como el racismo, la marcada diferenciación de clases sociales, el *show* mediático encarnado por el propio director, actuando como un reportero que busca mostrar a Vietnam como el espectáculo de un desembarco, la locura engendrada en un lugar donde los códigos de valores desaparecieron, y la doble moral que se tejió en las razones y en el desarrollo la guerra, hacen que el discurso creado por Coppola señale como responsables al gobierno y a la sociedad que permitió la catástrofe.

68

Uno de los ejemplos de la ambigüedad ética del filme es comentado por Hagen a propósito de la secuencia del ataque de los helicópteros:

Esta es una realidad que el espectador no puede estabilizar, una realidad que yuxtapone vistazos de bondad hacia los aldeanos con la devastación de su aldea, el desorden perceptivo con el orden de una operación que se lleva a cabo según se planificó, incluso hasta la “firma” de la unidad que se deja en las cartas arrojadas sobre los muertos (Hagen, 1987: 310).

4.3.5.2 Filmes de extracción revisionista

El segundo periodo definido por Eberwein en el que aparecieron cambios importantes en los patrones genéricos del cine bélico después de Vietnam, es el

⁶⁶ Ver ilustraciones en la página 433

⁶⁷ Sobre el final del filme de Coppola, Peter Cowie (2001) comenta: “los espectadores aún se quedan anonadados cuando se van encendiendo las luces de la sala. Han estado esperando una catarsis emocional y, en vez de eso, deben optar junto a Willard por la incertidumbre de la noche o lo que Eleanor Coppola denomina “el pavor arquetípico de *Apocalypse Now*””. Este filme de Vietnam finaliza con una profunda reflexión para el capitán Willard, descubrió la desmitificación del héroe de guerra clásico estadounidense encarnado en el coronel Kurtz, lo último que realiza el oficial en el viaje es cumplir con su misión, asesinar al que había sido un ejemplo para su grupo, pero que se convirtió en un ser elemental, básico, en una guerra que impidió el heroísmo.

⁶⁸ Ver ilustración en la página 408

que el autor llama películas de extracción revisionista y que los explica de la siguiente manera:

Desaparecido en combate (Joseph Zito, 1984) y *Acorralado, II parte* (George P. Cosmatos, 1985) muestran a veteranos del conflicto regresando a rescatar prisioneros de guerra que fueron dados como desaparecidos en combate (...) genéricamente, estos hombres representan la personificación del revisionismo de la derecha estadounidense. (...) estos héroes evocan personajes de muy diferentes tipos de relato: el policía valiente y solitario y el curtido detective privado (Eberwein, 2010: 94).

Eberwein se refiere a personajes como Harry Callahan representado por Clint Eastwood en *Harry, el sucio* (Don Siegel, 1971) y en *Harry, el fuerte* (Ted Post, 1973), quien, como señala el autor: “tiene que rodear la estructura de poder y de autoridad para resolver crímenes, porque los que mandan son incompetentes o corruptos” (2010: 94).

El héroe de las llamadas películas de extracción revisionista, resulta ser víctima de la incompetencia de un gobierno que fue incapaz de actuar de manera eficiente para ganar la guerra. Es reticente al llamado a la aventura porque no confía en el apoyo que le da su nación para cumplir con la misión, regresa al campo de batalla únicamente porque siente el deber moral de salvar a otros héroes que quedaron abandonados a su suerte.

Con este tipo de discursos, se separó al personaje bélico de los imaginarios de culpabilidad por los crímenes cometidos en Vietnam, y se le dio la oportunidad de tomar revancha frente a la sombra comunista; también se convirtió en la ocasión de apartar a los combatientes de responsabilidades por la derrota, siendo mostrados como herramientas de políticas débiles y erróneas. La intención era salvar la imagen heroica del militar norteamericano y justificar su lucha en contra de los aliados del bloque soviético.

El protagonista bélico de los años ochenta posiblemente sea el soldado hollywoodense de mayor reconocimiento que existe en el imaginario mundial. Basinger opina al respecto: “*Rambo* es el más reconocido de todas las películas

de Vietnam y, para bien o para mal, se ha convertido en una parte de la cultura popular estadounidense” (2003: 327). El sargento John Rambo (Sylvester Stallone) y el coronel James Braddock (Chuck Norris) dedican su aventura a darle una nueva oportunidad a la victoria negada. Estos personajes buscan reconstruir Vietnam, de manera que los héroes cumplan el proceso del viaje épico y no se conviertan en inadaptados al intentarlo.

Para reconvertir Vietnam en un lugar donde la aventura es posible, se potenció al personaje bélico resaltando y unificando elementos de construcción característicos de diferentes tipos de héroe guerrero, forjando así una suerte de súper-soldado. De esta manera, el protagonista de extracción revisionista asumió la figura del habilidoso comando, que a la vez había sido prisionero, y que por su condición de excombatiente llevaba las marcas del veterano.

El comando de extracción revisionista es un destacado combatiente, merecedor de múltiples condecoraciones y reconocimientos militares, es conocedor del mundo donde habita el enemigo, hasta el punto que se encuentra en un debate interno en el que reconoce la zona de guerra como su lugar natural; observa el mundo ordinario del que partió con frustración, ya que allí es visto como extraño y es tratado de manera hostil.

Al igual que su antecesor de la Segunda Guerra Mundial, el comando de Vietnam es un rebelde. Este atributo es especialmente destacado en la construcción bélica hollywoodense de los años ochenta, porque justifica las razones que promueven el viaje heroico.

Con el regreso a Vietnam, el comando tiene la posibilidad de hacer las cosas a su manera, según los principios heroicos militares de los que participaron en guerras anteriores. Esta premisa se demuestra al inicio de *Acorralado, II parte* cuando Rambo, entre rejas en el desierto, acepta el llamado a la aventura y le pregunta a su mentor Trautman: “¿ganaremos esta vez?” a lo que el coronel responde: “esta vez lo decidirás tú”.

Rambo abre la posibilidad de cumplir con el proceso del viaje a la aventura, a diferencia de filmes pasados que habían reconstruido la guerra de Vietnam. Un comando de principios firmes y experto en combate, encuentra en el noble

objetivo de salvar a sus colegas abandonados, las razones suficientes para emprender la misión. Así, se logró amoldar el conflicto a la construcción de formas clásicas del género.

El héroe de películas de extracción difiere del clásico personaje de operaciones especiales en que actúa solo. No es el líder de un *dirty group* o de un grupo de misión glamorosa; en ocasiones opera en compañía de un solo ayudante.

¿Qué mejor manera de glorificar el combate que tener un hombre luchando solo? Alternativamente, se podría argumentar que el objetivo del héroe consiste en rescatar al grupo. Es como si Vietnam hubiera confundido nuestro sentido del combate tradicional tanto que el héroe está ahora luchando por el género, en un combate contra sí mismo, para retornar héroe, grupo y objetivo al lugar que les corresponde (Basinger, 2003: 327).

Para contrarrestar el hecho de no pertenecer a un grupo en el cual apoyarse para la peligrosa misión, el género dotó al comando de atributos potenciados que lo convirtieron en una especie de súper-hombre de la guerra. Los de los ochenta son comandos híper-masculinos, híper-habilidosos y con carácter híper-filosófico que no tienen dudas en la manera de actuar y los motivos por los que se debe hacer.

El súper-soldado vuelve a Vietnam no solo a tomar revancha de la sombra, sino también a revivir el culto al heroísmo en una sociedad frustrada que dejó de creer en su mito bélico. Para reafirmar los valores del héroe se fundó una figura que fortalecía las características del combatiente norteamericano, y que tomaba los atributos del western; según Budra “la autosuficiencia, la masculinidad, la autodeterminación y el individualismo” (1991: 190), conseguían la victoria que la historia de la guerra no había logrado.

Además de comando, el personaje de extracción revisionista cuenta con las características del veterano. Su enfrentamiento no solo se dio en el marco de la guerra, también encontró hostilidad en su mundo ordinario que lo rechazó y lo segregó al regreso de la aventura. Este es el tema central de *Acorralado* (Ted Kotcheff, 1982).

Las marcas físicas y psicológicas dejadas por la tortura en prisión justifican el inicio de un nuevo proceso heroico, ya que revelan la presencia y las acciones de la invisible sombra vietnamita que tanto confundía a los héroes de otros filmes. Si el héroe reconoce en el enemigo el peligro que afecta la continuidad de los valores defendidos por el mundo ordinario, tiene motivos para iniciar el viaje a la aventura.

El comando de Vietnam con las características del prisionero y del veterano, permite la creación de la aventura épica al reunir las condiciones necesarias para que las funciones clásicas del género se cumplan. Un elemento fundamental del prisionero de guerra tradicional es su cercanía y su convivencia con la sombra; en el caso de Vietnam, el prisionero ha convivido y conoce al enemigo que combatía oculto entre la población y la selva; los recuerdos del héroe dejan ver la figura torturadora y asesina que ganó la guerra.

Una década después de finalizadas las acciones bélicas en Vietnam, Hollywood se ajustó a las convenciones, lo que permitía el heroísmo en los campos de batalla. Separó a la sombra de las propias tropas norteamericanas y ubicó al arquetipo maligno en la figura que controla los campos de prisioneros ocultos, usando atributos similares a los anteriores enemigos japoneses.

La sombra vietnamita de las películas de extracción revisionista vuelve a la construcción del ser malvado, uniformado y adoctrinado. Se recalca en ella lo inhumano de las torturas y el mal trato que dan los abominables orientales a los prisioneros; también es mostrada como el tirano asesino de su propio pueblo. El súper-combatiente regresa a un mundo desconocido controlado por piratas con los que tiene que negociar para alcanzar su objetivo. La prostitución, las drogas, la pobreza y el crimen, gobiernan en las ciudades que controla el enemigo después de la guerra. Por lo tanto, el héroe confirma los motivos por los cuales años atrás fue a luchar y en donde perdió por la falta de apoyo de su propio país.

Como explica Gina Marchetti:

El peligro amarillo combina el terror racista hacia culturas extranjeras, las ansiedades sexuales y la creencia de que Occidente será dominado y envuelto por las oscuras e irresistibles fuerzas ocultas del Este (...). El

peligro amarillo ha contribuido a la idea de que quienes no pertenece a la raza blanca son, por naturaleza, física e intelectualmente inferiores, moralmente sospechosos, paganos, libertinos, portadores de enfermedades, salvajes, violentos, incivilizados, infantiles, y necesitan ser guiados por protestantes anglosajones de color blanco (Marchetti citada en Woodman, 2003: 45).

Otro aspecto destacable de la sombra en este tipo de filmes es el apoyo en armamento y el control sobre el maligno por parte de los soviéticos. El comunismo aparece como el poder que promueve la injusticia y la barbarie reinante en el universo desconocido; el héroe no olvida al verdadero enemigo que controló a los orientales durante los últimos años de la Guerra fría.

Por fin, en el viaje de regreso, el héroe muestra a su país que tenía razón, vence por la voluntad que tiene y por la combinación de habilidades con fuertes ideales conservadores. El comando libera a los prisioneros que fueron olvidados en la selva no sin antes dar un discurso de principios, reclamando justicia y reconocimiento para quienes sobrevivieron defendiendo los valores de su nación, señalando así a los traidores culpables de la derrota.

4.3.5.3 *Platoon y La chaqueta metálica*

Eberwein define la tercera etapa del género bélico en su interpretación de Vietnam con dos películas clave de agrupaciones de infantería. En 1986 el director Oliver Stone, veterano de esta guerra, estrenó *Platoon*, uno de sus más reconocidos y premiados filmes (cuatro premios Óscar, incluyendo mejor película y mejor director). La película narra la historia del soldado Chris Taylor (Charlie Sheen) desde su llegada a la guerra hasta su salida –herido y transformado, pero sobreviviente de la barbarie–. El segundo filme es *La chaqueta metálica*, del aclamado director Stanley Kubrick, presentado en 1987 y protagonizado por el marine “Joker” Davis (Matthew Modine). La película muestra claramente la división entre la preparación del soldado para el combate y el posterior viaje a la guerra junto con la hermandad bélica.

La construcción de la fraternidad de guerra en *Platoon* demuestra lo que Eberwein señala como novedoso para el género. La variación fundamental del

modelo narrativo está dada por la clara división del pelotón en dos grupos. Uno liderado por el sargento Barnes (Tom Berenger) y otro comandado por el sargento Elías (Willem Dafoe). En Barnes y Elías se simboliza el enfrentamiento entre lo heroico y lo asesino de los jóvenes que lucharon en Vietnam. Los sargentos son el arquetipo mentor que guía al joven soldado por el camino del heroísmo, y son quienes muestran al inocente chico estadounidense que la guerra ya no es lo que le habían dicho sus antepasados. El sargento Barnes encarna al experto guerrero de características diurnas mientras que el sargento Elías simboliza al oficial sentimental, reflexivo y nocturno.⁶⁹

La distinción entre la composición y las costumbres de los dos grupos comandados por los dos sargentos es notable, en el de Barnes casi todos son blancos. Tan solo hay un negro y un latino que tiene un altar en la cabecera de su cama. En el grupo de Elías la mayoría son negros.

Elías encarna al héroe espiritual, al experimentado soldado que cree profundamente en sus principios, pero que decepcionado, ve cómo no se cumplen. Elías cree en la transformación del mundo a partir del heroísmo dado en el sacrificio. Y entiende que Vietnam es para hombres como Barnes, donde lo que importa es ser el más fuerte.⁷⁰ Barnes representa al guerrero sin moral, aquel que se convirtió en la sombra traidora, capaz de asesinar civiles desarmados y que incluso llegó a disparar contra sus compañeros de misión.

La reflexión final del héroe evidencia la simbología de los personajes del filme. Chris dice:

(...) cuando pienso, y miro atrás... no peleamos contra el enemigo, peleamos contra nosotros mismos. Y el enemigo estaba en nosotros. Para mí ya terminó la guerra, pero siempre estará ahí, para el resto de mi vida. Y estoy seguro de que Elías va a pelear con Barnes por lo que Rhah (Francesco Quinn) llamó “la posesión de mi alma”. Desde entonces me he sentido como un niño nacido de estos dos padres.

⁶⁹ Ver ilustraciones en la página 434

⁷⁰ Ver ilustraciones en la página 435

Con la lucha interior entre héroe y asesino, caracterizada en los dos mentores de *Platoon*, Oliver Stone reflexiona sobre las contradicciones de la guerra de Vietnam y representa a los hombres que lucharon en ella. Para el director, hubo valientes, cobardes, asesinos y también soldados que combatieron por los principios en los que creían. Demuestra que en cada guerrero existen pulsiones físicas y espirituales, y que solo el equilibrio de estas lleva al heroísmo.

Por su parte, el director de *La chaqueta metálica*, Stanley Kubrick, se centró en la composición psicológica de los jóvenes que fueron a la guerra, y en el debate que esto supone con el género cinematográfico que reconstruye los conflictos bélicos.

El filme de Kubrick criticó la estructura clásica del género, lo hizo a partir de personajes que se separan de la norma usando el sarcasmo como método para cuestionar al modelo bélico de Hollywood.

La película consta de dos fases, cada una con su planteamiento, desarrollo y conclusión, además de sus propios personajes. La primera se dedica en su totalidad al entrenamiento. Allí los inexpertos jóvenes se convierten en guerreros preparados para afrontar la guerra. Desde el inicio, con un radical corte de pelo, se muestra la intención de igualar a los reclutas, es decir, eliminar las diferencias individuales para crear al grupo bélico.⁷¹ Así, todos los marines se convierten en una maza que debe ser moldeada por su instructor, el destacado sargento Hartman⁷².

El sargento Hartman deja las cosas claras desde el principio: “seréis ministros de la muerte, en busca de guerra ipero hasta ese día, sois una cagada!... ini

⁷¹ Ver ilustraciones en la página 435

⁷² Para el papel del sargento Hartman, Kubrick tenía previsto a otro actor, pero Lee Ermey (veterano de Vietnam y antiguo instructor) quien originalmente iba a ser asesor militar, estaba empeñado en quedarse con el personaje. En el *casting* que presentó fue tan violento con los actores que terminó convenciendo al director. Kubrick dijo que lo que necesitaba era exactamente eso, alguien que no mostrara sentimiento ni compasión alguna.

Lee Ermey es uno de los muy pocos actores (junto con Peter Sellers y Jack Nicholson) a los que el aclamado director norteamericano permitió hacer sus propias aportaciones al personaje. El veterano exmarine improvisó aproximadamente el 50 por ciento de su discurso.

siquiera jodidos seres humanos!...Yo no desprecio a los negros, judíos, italianos ni chicanos. ¡Aquí todos sois igual de insignificantes!

La función de Hartman es la de crear asesinos, y para esto debe deshumanizarlos. El personaje se aleja de la figura paternal que habían mostrado los viejos mentores en las agrupaciones de infantería, ya que usa las humillaciones y la violencia para presionar al grupo. De esta manera, logra llevarlos al extremo de su resistencia con el fin de convertirlos en seres elementales, en máquinas de matar que cumplen órdenes sin cuestionarse.⁷³

Para Eberwein, Kubrick trasgrede las normas del género al emplear un hecho que también utilizaron otros filmes de Vietnam, es decir, la destrucción del orden al ejecutar un ataque a la cadena de mando. Por lo tanto, el asesinato del coronel Kurtz a manos del capitán Willard en *Apocalypse now*; el soldado Chris ajusticiando a su comandante Barnes al final de *Platoon* y el disparo de Pyle contra el desarmado sargento Hartman en *La chaqueta metálica*, se vinculan a la necesidad de simbolizar el rechazo a los líderes que convirtieron una generación de jóvenes en asesinos.

De hecho, *La chaqueta metálica* es la historia de “Joker” desde su ingreso en el cuerpo de marines hasta que logra asesinar por primera vez. Al principio, el inexperto joven aprende los fundamentos de la guerra que le enseña el sargento Hartman. Durante ese periodo, su espíritu colaborador intenta ayudar al perturbado Pyle como hermano de la familia bélica a la que pertenece. Después, las situaciones de Vietnam llevan a “Joker” por el camino que conduce a la manifestación de su instinto asesino.

El símbolo de la paz cerca del corazón y el “nacido para matar” en su cabeza, son la representación de la dicotomía con la que cuentan los personajes de Kubrick. “¿De qué lado estas, hijo?”, le pregunta un coronel al héroe cuando le recrimina por el doble mensaje que lleva en su uniforme. Esta es la pregunta que el propio “Joker” se hace así mismo durante las dos fases del filme. Sobre esto, Eberwein extiende la pregunta del alto oficial hacia la dualidad junguiana. Interpreta que no solo se trata de amor y odio, sino que define la identidad del personaje de

⁷³ Ver ilustraciones en la página 436

forma más compleja, la dicotomía que satíricamente el protagonista expresa cuando repite: ¿eres tú, John Wayne? ¿Soy yo?

A lo que Eberwein se refiere es al dilema en el que se encuentra el combatiente en Vietnam: “¿soy un asesino?, ¿una creación de Hollywood?, ¿o yo mismo? ¿Qué es lo que soy como ser humano en esta guerra demencial?” (2010: 108). Kubrick responde mostrando cómo la naturaleza humana se manipula para aprovechar los elementos más básicos en función del objetivo militar: matar en la guerra.

La doble moral que demuestran los personajes del filme y la forma como se defienden nobles principios aprovechando el instinto asesino de jóvenes que no lo eran, es la manera en la que Kubrick discute el cine bélico previo. Y para esto, utiliza la sátira con elementos representativos del género.

Al final, los soldados marchan en formación, cantando mientras apuntan con sus armas erguidas entre los claro-oscuros de las llamas que los rodean. Los marines entonan la canción del Club de Mickey Mouse a todo pulmón. Comenta Kubrick:

(...) lo que he querido sugerir es que esos muchachos que están haciendo la guerra están todavía muy cerca de la infancia, del niño que fueron, sentados delante de la tele cantando Mickey Mouse (Heymann, 2005:110).⁷⁴

Los filmes estudiados que demostraron la fractura narrativa del héroe bélico en los relatos sobre Vietnam son: *Los chicos de la compañía C* (Sidney J. Furie, 1978), *La patrulla* (Ted Post, 1978), *El cazador* (Michael Cimino, 1978), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987) y *Corazones de hierro* (Brian de Palma, 1989).

⁷⁴ Ver ilustraciones en la página 436

4.3.6 Veteranos

Terminada la Guerra de Vietnam, los filmes protagonizados por personajes que volvieron al hogar después de haber combatido tuvieron un especial impulso, ya que con estos se reflexionó sobre la tragedia de los jóvenes guerreros y sobre las consecuencias que trajo a la sociedad estadounidense el cuestionado conflicto.

Los soldados no encontraron la admiración por los sacrificios hechos en pro de la nación; descubrieron un país dividido, con la moral baja por la derrota, que se inculpaba por los crímenes cometidos a la población vietnamita durante las operaciones bélicas.

Películas estudiadas para esta investigación como *El regreso* (Hal Ashby, 1978), *Nacido el cuatro de julio* (Oliver Stone, 1989), *La guerra* (Jon Avnet, 1994), *La escalera de Jacob* (Adrian Lyne, 1990), *Birdy* (Alan Parker, 1984), *El cazador* (1978) e incluso *Acorralado* (Ted Kotcheff, 1982), protagonizada por Sylvester Stallone, forman parte de la visión que el cine dio de los conflictos que vivieron los héroes en su reencuentro con la nación que buscaban defender, pero que ahora les recibía con hostilidad.

Relatos de veteranos como los mencionados, cuentan con característicos elementos narrativos a los que Eberwein (2010) denomina “secuelas de la guerra”. En estos, la rehabilitación de heridas físicas y psicológicas, las dificultades del regreso y el reencuentro con la familia, los amigos y el amor, son los conflictos que viven los personajes en su proceso de readaptación.

La cotidianidad revela el enfrentamiento de los héroes con su mundo ordinario. Al volver a las actividades que desarrollaban, los protagonistas chocan con personajes que ahora les son hostiles, ya que los degradan de la idolatría del semidiós a personas comunes que se tienen que adaptar al sistema social que impera.

El regreso del héroe significa un cambio trascendental en su vida; debe mutar su disposición al sacrificio por la cotidianidad de conseguir vivienda, trabajo y encaminarse hacia un futuro familiar. Las necesidades se modifican en un mundo que inmoviliza la acción del héroe bélico.

En muchos casos, las películas de veteranos de Vietnam buscaron darle una oportunidad a la readaptación de los combatientes. Uno de los primeros relatos estrenados en los años siguientes al fin del conflicto vietnamita fue *El regreso* (Hal Ashby, 1978). Los dramas de veteranos como *El regreso* tratan temas como la marginación, la doble moral de la sociedad, el convivir con las heridas de la guerra, la recuperación de la masculinidad, la salvación a partir del amor y la búsqueda del propio perdón con el grupo al que el héroe pertenece.⁷⁵

Tan solo el amor logra que el héroe se reconcilie consigo mismo para que renazca su espíritu y se ponga en marcha de nuevo para salvar a los demás.

Películas como *El regreso* brindan la posibilidad al héroe de retomar su función salvadora al refrendar los valores en los que se fundamenta su sociedad y sus principios. Para esto, el personaje se pone en marcha y enfrenta a los gobiernos y sus equivocadas políticas que lo convirtieron en un relegado social. Entre este tipo de relatos también destaca la reconocida historia del marine Ron Kovic (Tom Cruise) en *Nacido el cuatro de julio* (1989) de Oliver Stone. El filme muestra la transformación del tradicional joven patriótico norteamericano que busca el heroísmo en la guerra. El militar, herido de por vida, asume su realidad y consigue perdonarse, luego dedica su renovado espíritu de sacrificio a manifestarse buscando revelar la verdad que se le ocultó a los guerreros sobre lo que ocurría en Vietnam.⁷⁶

Los filmes que centran sus historias en personajes que vuelven de la guerra, enfatizan en lo que Vogler denomina el importante proceso de purificación dentro de la etapa de resurrección en el viaje heroico. Según el autor, los héroes deben liberarse “del olor a muerte” (2002: 234). Los veteranos, reinsertados en la sociedad, y liberados del olor a muerte, se comprometen de nuevo con sus principios y se lanzan a defenderlos reconociendo la necesidad del sacrificio o denunciando la traición hecha por sus líderes.

Sin duda, uno de los ejemplos más destacados en cuanto a relatos de veteranos es anterior a Vietnam y se dio justo cuando terminó la Segunda Guerra Mundial.

⁷⁵ Ver ilustraciones en la página 437

⁷⁶ Ver ilustraciones en la página 437

Se trata de la afamada *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946), la cual consiguió un certero retrato de lo que ocurrió con los miles de héroes que volvieron después de lograr la victoria, aquellos que luego se encontraron con la cotidianidad de su mundo ordinario en la que otros valores están por encima del sacrificio.

4.3.7 Civiles en el género bélico

Los filmes bélicos no solo tratan de militares. La guerra afecta principalmente a personas que ven cómo su mundo se transforma de manera drástica y se convierte en el epicentro de la lucha entre ideologías, poderes e intereses.

Un informe de la organización no gubernamental Manos Unidas estima que más o menos el 5% de los muertos que dejó tras de sí la Primera Guerra Mundial eran civiles. El mismo informe precisa cómo esta tendencia aumentó de modo considerable durante la Segunda Guerra Mundial, en la que más del 50% fueron bajas civiles. Y según parece, ahora el porcentaje en cualquier conflicto bélico es mucho mayor: podría estar en torno al 90% (Rodríguez, 2006: 216).

Las cifras son abrumadoras y evidencian la forma en que los conflictos se han ensañado con civiles que han soportado la barbarie en sus propios hogares y que han sufrido la pérdida de sus seres más allegados. Por tanto, sería injusto asumir que el género bélico cinematográfico, el cual representa la memoria de las guerras, tenga por protagonistas exclusivos a los militares que se movilizan para combatir. La aventura de ciudadanos que buscan sobrevivir o huir para salvar sus vidas, al igual que quienes se organizan para defenderse o quienes ejercen su oficio inmersos en la conflagración, también es la de héroes bélicos.

Entre los personajes civiles que según Eberwein forman parte del género bélico encontramos:

Periodistas: *También somos seres humanos* (William A. Wellman, 1945), *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984), *Salvador* (Oliver Stone, 1986), *Deadline* (Nathaniel Gutman, 1987), *Las flores de Harrison* (Élie Chouraqui, 2000), *El americano impasible* (Phillip Noyce, 2002), *Territorio comanche* (Gerardo

Herrero, 1996) *El año que vivimos peligrosamente* (Peter Weir, 1982) y *Antes de la lluvia* (Milcho Manchevski, 1994).

Religiosos: *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945), *Los ángeles del pecado* (Robert Bresson, 1943), *Romero* (John Duigan, 1989), *León Morin, sacerdote* (Jean-Pierre Melville, 1961) y *Amen* (Costa-Gavras, 2002).

Resistentes: *Cenizas y diamantes* (Andrzej Wajda, 1958), *La batalla del riel* (René Clément, 1946), *El ejército de las sombras* (Jean-Pierre Melville, 1969), *Los verdugos también mueren* (Fritz Lang, 1943) y *Resistencia* (Edward Zwick, 2008).

Con los personajes civiles valdría la pena hacer una categorización al igual que la que se realizó con las figuras militares. Sin embargo, en nuestra investigación preferimos centrarnos en un tipo específico de historia que muestra las consecuencias de la guerra en aquellos que, sin buscarlo, estuvieron comprometidos en un conflicto bélico. A este tipo de protagonista, por sus características, se le puede enmarcar en lo que Propp define como héroe-víctima, es decir, aquel civil que se moviliza por motivos que están en contra de su voluntad. En particular, aquellos que vieron afectada su vida familiar al perder seres queridos y para los que la aventura fue sobrevivir a los ataques de las fuerzas hostiles; arrancados de sus hogares para huir o confinados en campos o cárceles.

4.3.7.1 Víctimas civiles

La Segunda Guerra Mundial se caracterizó por los constantes ataques aéreos sobre ciudades que se convirtieron en una espiral de barbarie. Esta alcanzó su punto máximo de horror con las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki, que quedaron arrasadas las dos ciudades y contaminadas con radiación nuclear durante décadas.

El bombardeo de poblaciones vincula el desarrollo tecnológico con la estrategia de asumir a los civiles como objetivos del conflicto. Las consecuencias se observan en los miles de muertos indiscriminados, que en muchos casos encontraron en su propio hogar la tumba a la que fueron condenados por

quienes demostraron la crueldad a la que se puede llegar en contra de civiles desarmados.

El cine bélico dio protagonismo a las víctimas de los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial en uno de sus episodios más destacados, la llamada Batalla de Inglaterra. En 1942 se estrenó *La señora Miniver* (William Wyler), un filme que presenta los impactos de la guerra en una ciudad que es transformada inevitablemente por las consecuencias del conflicto bélico.

Algunos filmes reconocidos protagonizados por víctimas civiles son: *El imperio del sol* (Steven Spielberg, 1987), *Juegos prohibidos* (René Clément, 1952), *Alemania, año cero* (Roberto Rossellini, 1948), *Lluvia negra* (Shôhei Imamura, 1989), *El cielo y la tierra* (Oliver Stone, 1993) y *El paciente inglés* (Anthony Minghella, 1996). Todas las tragedias sufridas por inocentes en las guerras merecen ser recordadas.

Aplicando distintas formas narrativas, el cine bélico ha relatado las consecuencias directas de la guerra, donde los civiles tienen que sobrevivir al horror y a la destrucción de su universo conocido. Hay un momento clave en la historia que dio gran importancia al testimonio audiovisual de los crímenes contra civiles. Fue necesario mostrarle a la humanidad lo ocurrido para comprobar hasta qué punto la atrocidad había protagonizado la Segunda Guerra Mundial. Con el Holocausto el cine se convirtió en testigo de la tragedia.

4.3.7.2 El Holocausto

Hermann Goering resumió la importancia que tuvo para el Reich la persecución y la ejecución en masa de los judíos que vivían en Europa durante la guerra: “esta guerra no es la Segunda Guerra Mundial. Es la gran guerra racial. En definitiva se trata del predominio alemán y ario o de que gobiernen en el mundo los judíos; por eso es por lo que luchamos” (Burleigh, 2003: 611).

El nazismo entendía el antisemitismo de diversas maneras, todas fundamentales para su siniestra visión de futuro. Para la eliminación de toda una raza, la ideología de Hitler encontró razones de estrategia militar, de valor

moral, de control sanitario, de seguridad nacional, incluso Himmler llegó a decir que la llamada “solución final”⁷⁷ fue un acto de amor hacia el pueblo alemán.

Según Michael Burleigh

Las justificaciones de la matanza de personas indefensas había alcanzado su apogeo con la matanza descrita como un subproducto del amor, en una perversión no demasiado sutil de sofismas teológicos empleados en tiempos para legitimar las matanzas en cruzadas de musulmanes, judíos y paganos, pero mezclado con el nacionalismo excluyente y el racismo basado en la sangre de los siglos XIX y principios del XX (Burleigh, 2003: 701).

En el odio por los judíos y por los grupos que les eran deplorables (gitanos, eslavos, homosexuales, entre otros), la ideología de Hitler encontró en gran medida su fundamento, desde el cual impulsó los sentimientos de radical identidad hacia quienes lo apoyaron. Este sentimiento de rechazo hacia una raza no fue exclusivo de la nación germana, también se dio en ciudadanos del grupo aliado enemigo del nazismo. Sin embargo, fue la Alemania de Hitler la que empleó los avances tecnológicos de la revolución industrial para cometer una de las mayores tragedias realizadas en la historia de las guerras contra víctimas civiles.

Las acciones del nazismo por su ideal racial dieron como resultado la muerte de seis millones de judíos. Vale la pena evocar esta tragedia ahora cuando, en tiempos de crisis, muchos se dejan seducir por el discurso nacionalista más extremo, siempre compuesto por uno de sus elementos fundamentales: la xenofobia.

Desde el momento de su liberación, los sobrevivientes del Holocausto entendieron la importancia de dar testimonio sobre lo ocurrido. Su trágica historia se convirtió en la motivación que los llevó a identificarse como grupo y a manifestarse socialmente, teniendo siempre presente el pasado que los

⁷⁷ Nombre que los dirigentes nazis le dieron al proyecto para asesinar a todos los judíos que se encontraban en las zonas europeas controladas.

distingue y sobre el cual crearon su nación. Avraham Tory, supervisor del Gueto de Kovno⁷⁸, mientras ocurría el Holocausto escribió:

Pese a las siete cámaras del infierno por las que han pasado los judíos (como individuos y como comunidad), nuestro espíritu no ha quedado aplastado. Tenemos los ojos muy abiertos y estamos sintonizados con lo que pasa a nuestro alrededor. No olvidamos ni un instante el objetivo sagrado de nuestro pueblo. Todo lo que hacemos, todas las cosas por las que pasamos, nos parecen un mal necesario, una penalidad temporal, para poder llegar a nuestro objetivo y cumplir con nuestro deber, para seguir caminando y para seguir hilando el hilo dorado de la gloria eterna de Israel con el fin de demostrar al mundo la voluntad de nuestro pueblo de vivir bajo cualquier condición y situación. Estos objetivos nos proporcionan la fuerza moral necesaria para preservar nuestras vidas y asegurar el futuro de nuestro pueblo (apud Burleigh, 2003: 702).

En estas líneas se revela la manera en que la cultura judía instituye las bases de su identidad a partir del deber de rememorar su historia, lo que los impulsa a unirse para enfrentar las adversidades. En otras palabras, los judíos encuentran en la memoria⁷⁹ el significado de los valores fundamentales de su grupo, y este hecho se demuestra ampliamente en el cine que trata el tema de las víctimas del Holocausto.

4.3.7.3 El cine como testigo del Holocausto

Una vez liberados los campos de concentración, el mundo conoció las imágenes de la barbarie a la que había llegado el nazismo. Los hambrientos cuerpos de los sobrevivientes, las fosas donde se apilaban miles de cadáveres, los hornos, las cámaras de gas, etc. descubrieron el horror y dieron veracidad a un hecho que, narrado de otra forma, habría creado una cierta incredulidad por lo

⁷⁸ Gueto establecido por los nazis durante el Holocausto en la ciudad de Kaunas, Lituania.

⁷⁹ Según Alejandro Baer: "todas las culturas comparten algún tipo de fenomenología de la memoria y el olvido, plasmada en reglas sociales que determinan qué y cómo se debe recordar y qué olvidar. Sin embargo, ningún otro pueblo, solo el de Israel, asume el deber de recordar como un imperativo religioso" (Baer, 2005: 96).

exageradamente abominables que hubieran parecido los relatos. Las grabaciones y las fotografías tomadas por los reporteros de las tropas aliadas confirmaron la tragedia. En ese momento, para la historia judía, el cine adquirió una notable importancia como elemento de enseñanza y transmisión, “la imagen se había convertido en el testigo por antonomasia” (Baer, 2005: 111).

En palabras del general Eisenhower, los aliados tenían el deber de contar lo ocurrido “en caso de que alguna vez en casa emergiera la creencia de que las historias de la brutalidad nazi eran solo propaganda” (citado por Baer, 2005: 112). En ese momento, se organizaron gran cantidad de proyecciones para las tropas y para los ciudadanos de las poblaciones aledañas a los campos de concentración y de exterminio. Fue el inicio del “hacer ver” para concienciar y para buscar el compromiso del público.

El cine que buscaba representar lo ocurrido en el Holocausto, siguió manteniendo la intención de esas primeras imágenes captadas por las tropas aliadas. Con las víctimas del genocidio judío, el género bélico imprime mayor importancia al elemento histórico que contienen sus relatos. Este aspecto es fundamental para comprender la evolución de las películas que representan la tragedia hebrea durante la Segunda Guerra Mundial.

Para Eberwein, los primeros filmes que abordaron el tema del Holocausto aparecieron antes de finalizar la guerra. Títulos como *Tormenta mortal* (Frank Borzage, 1940) y *La séptima cruz* (Fred Zinnemann, 1944) trataron historias sobre escapadas de campos y persecuciones a judíos antes que se descubriera el genocidio y mientras se llevaba a cabo la “solución final”. Posteriormente, aparecieron películas como *El extraño* (Orson Welles, 1946), que trató sobre el acecho a un líder de los campos de la muerte que se refugió en los Estados Unidos. Esta fue la primera vez que en el cine de ficción se representó un campo de concentración. También destacó *Los ángeles perdidos* (Fred Zinnemann, 1948): historia de un niño checo sobreviviente de Aushwitz, quien acompañado por un soldado norteamericano busca a su madre.

Por su parte, Sand señala los originarios filmes del Holocausto como los que dieron inicio a toda una evolución narrativa sobre el tema. La filmografía que

abarca se puede segmentar por periodos, en los que se demostró la transformación de los personajes como consecuencia de los cambios históricos que vivió la sociedad judía en distintos países. Como ocurre en cualquier género cinematográfico, el bélico en su variante de víctimas del Holocausto, demuestra los cambios que se dan en los imaginarios de la sociedad a la que representan.

La primera década de filmes que abarcaron la persecución nazi al pueblo judío, contó con una amplia y sostenida cantidad de producciones realizadas en los países del este. No obstante, en occidente después de *Los ángeles perdidos* (1948) se disminuyó la realización de películas que trataban el tema del Holocausto durante diez años aproximadamente. La escasez de relatos se debió al inicio de la Guerra Fría. En este periodo se prefirió las historias que resaltaban el heroísmo de los soldados estadounidenses, ingleses o franceses. En este mismo sentido, los países aliados de Estados Unidos buscaron vincular a la derrotada Alemania con el grupo de países occidentales que se enfrentaban al bloque comunista. Y la mejor manera no era recordarles los crímenes que habían cometido durante la guerra.

No fue hasta el estreno de *El diario de Ana Frank* (George Stevens, 1959) cuando se reinició la producción hollywoodense de historias protagonizadas por víctimas del Holocausto. Este filme es señalado por Sand como el comienzo de la segunda década en la evolución narrativa que mostró el tipo de filmes que relataban la tragedia. Para el autor, *El diario de Ana Frank* fue la primera gran película que creó la industria cinematográfica norteamericana sobre el Holocausto.

Este periodo se caracteriza por la notable americanización de las víctimas, en las cuales se demuestran atributos propios de ciudadanos estadounidenses, incluso cuando se trata de una niña judía nacida en Alemania, Ana Frank.

En *El diario de Ana Frank* se muestra a una familia que celebra los rituales religiosos judíos en inglés y que se comporta como un hogar de clase media en Estados Unidos. Esta universalidad de los personajes buscó que se viera a las víctimas como seres normales y cercanos, que sufrieron injustamente la cruel persecución. Es evidente que la protagonista de la historia tiene

comportamientos de heroína hollywoodense, como consecuencia del periodo de Guerra Fría en el que se encontraba la nación que defiende el sacrificio como método para alcanzar la libertad. Igualmente, es indiscutible la participación reducida de personajes alemanes, representados tan solo por los soldados que hacen guardia y que acechan la vivienda donde se resguardan los protagonistas.

En esta fase destacaron otros filmes como *Vencedores o vencidos (El juicio de Nuremberg)* (Stanley Kramer, 1961), *Lisa* (Philip Dunne, 1962), *El prestamista* (Sidney Lumet, 1965) y *La Venus de la ira* (Daniel Mann, 1966). Estas películas insistieron en mostrar a las víctimas judías como personas comunes que podían formar parte de cualquier nación, sobre todo la estadounidense.

La tercera década en la evolución de los relatos sobre el Holocausto se diferenció por la llegada del color a los filmes. Así, los sucesos ocurridos años atrás sobre los que se guardaba un recuerdo gris, adquirieron en los años setenta una nueva dimensión al volverse más cercanos y contemporáneos.

Durante este periodo destacan filmes franceses como *Los violines del baile* (Michel Drach, 1974), *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), *El otro señor Klein* (Joseph Losey, 1976) o *Las fronteras del Louvre* (Michel Mitrani, 1974) en los que se enfatiza la persecución judía en Francia durante la ocupación alemana. En las películas se cuestiona la indiferencia de los franceses sobre lo que ocurría o el antisemitismo del gobierno de Vichy⁸⁰ que colaboró con los nazis en múltiples ocasiones.

En esta misma década también aparecieron los filmes de realizadores italianos que encontraron en los campos de concentración un espacio para el erotismo vinculado con la atracción por el torturador. En filmes como *El portero de noche* (Liliana Cavani, 1974) o *Pasqualino siete bellezas* (Lina Wertmüller, 1975) se plantean reflexiones sobre la identidad, tema recurrente en la época, llevada al exceso en cuanto a la dependencia sentimental y física surgida en un espacio igualmente extremo.

⁸⁰ La Francia de Vichy es como se conoce al régimen que gobernó el sur del territorio francés y las colonias después de la firma del armisticio, luego de ser derrotada la nación gala por la Alemania nazi. Esta significó una interrupción de la República, sus políticas fueron tiránicas y colaboracionistas con la ideología del Reich.

Este periodo definido por Sand mostró otro tipo de filmes vinculados al Holocausto que tuvieron extensa acogida entre el público mundial. Fueron los relatos de persecuciones de criminales nazis refugiados en distintos países después de la guerra. El temor a un posible resurgimiento de las teorías hitlerianas, sumado a las denuncias que señalaban a las potencias enfrentadas en la Guerra Fría como refugio de científicos del Reich, impulsaron el interés en estos filmes de espionaje. Entre los más reconocidos están *Odessa* (Ronald Neame, 1974), *Los niños del Brasil* (Franklin J. Schaffner, 1978) y *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976).

No obstante, el fenómeno audiovisual que tuvo mayor importancia en cuanto a la tragedia judía narrada en los setenta fue una serie de telefilmes hecha por la cadena NBC en Estados Unidos. *Holocausto* (Marvin J. Chomsky, 1978) significó un cambio en el punto de vista con el que se había tratado la historia de las víctimas. La gran acogida que tuvo la producción replanteó al personaje judío de los campos, el cual fue aceptado y valorado por la sociedad hebrea norteamericana.

Sand explica la importancia de la nueva narrativa que propuso *Holocausto*: “se abrió en cierto sentido la veda para hacer del horror nazi una cuestión exclusivamente judía (...) contribuyó a transformar la identidad judío-norteamericana, que abandonaba así la categoría religiosa para abrazar una categoría étnica ambivalente” (2004: 335).

El autor define los personajes de producciones anteriores como envueltos en un “halo de vergüenza”, dado por las humillaciones y las vejaciones que soportaron durante la guerra. Con *Holocausto* esto cambió, los protagonistas universales o directamente norteamericanos que simbolizaron a las víctimas, se convirtieron en verdaderos judíos, con sus ideales, su fe y con su búsqueda de una nación propia.⁸¹

La serie fue el resultado de una sucesión de condiciones que se dieron en la época para que los creadores, todos norteamericanos de origen judío, buscaran identificar a una sociedad que había soportado el peso de la culpa por la

⁸¹ Ver ilustración en la página 438

impotencia de los campos de concentración. Fundamentalmente, el hecho que transformó el pensamiento alrededor del judaísmo en Estados Unidos fue la guerra de los Seis Días⁸², que dio comienzo a una serie de victorias militares que consiguieron el imaginario de fortaleza bélica con el que cuenta Israel desde ese momento.

En la misma década de los setenta, los judíos comenzaron a cambiar su imagen de débiles perseguidos por la de fuertes héroes guerreros que defendían su nación. Pero con la serie *Holocausto* se da un paso más, el de conseguir que una raza se sienta orgullosa de su pasado trágico, ya que el haber sobrevivido les da fuerzas y los identifica para encaminar su futuro.

La importancia de las identidades en los Estados Unidos durante estos años influyó también la identificación de los jóvenes judíos con su cultura. Al igual que afroamericanos, italoamericanos o latinoamericanos, los judíos indagaron en la historia de su grupo y se encontraron con el Holocausto, pero ahora visto desde una nueva perspectiva.

La siguiente década señalada por Sand dentro de la evolución narrativa del Holocausto en el cine, fue la de los ochenta, en la que el movimiento forjado en el periodo anterior tuvo una gran expansión, sobre todo en la televisión estadounidense. Las historias de judíos en la Segunda Guerra Mundial inundaron la pequeña pantalla como efecto del éxito de la reconocida *Holocausto*.

Teleseries como *Wallenberg, el héroe perdido* (Lamont Johnson, 1985), *La fuga de Sobibor* (Jack Gold, 1987) y *El ático, el escondite de Ana Frank* (John Erman, 1988) fueron algunas de las producciones que enfatizaron en el Holocausto como una tragedia principalmente judía.

La quinta década representa el momento en el que Hollywood logró crear la historia más destacada con la que los relatos de ficción lograron interpretar el trágico pasado de los judíos europeos durante la Segunda Guerra Mundial. Lo

⁸² Conflicto bélico en el que se enfrentaron Israel y una asociación de países árabes compuesta por Egipto, Jordania, Irak y Siria. Las conflagraciones iniciaron el 5 de junio de 1967 y en tan solo seis días Israel venció a sus adversarios, ampliando notablemente su territorio.

que comenzó con películas como *El diario de Ana Frank* y que se transformó en cuanto a manifestación de la identidad judía con el telefilme *Holocausto*, llegó a su plenitud cuando en 1993 el director Steven Spielberg estrenó *La lista de Schindler*. El filme, que consiguió siete de los doce premios Óscar a los que estaba nominado, confirmó definitivamente la cuestionada posibilidad de narrar a partir de la ficción la tragedia de las víctimas o como lo explica Vicente Sánchez-Biosca: “la convicción implícita de que la realidad puede ser enteramente puesta en escena, dramatizada por medio de códigos convencionales y sus protagonistas encarnados por actores sin que ello amenace la dignidad ni el dolor de las víctimas” (2006: 155). Es decir, la película consiguió que se vincularan género narrativo y memoria del Holocausto de manera tan exitosa que tuvo gran aceptación en todo el mundo.⁸³

Con *La lista de Schindler* se expuso el liderazgo de los Estados Unidos en la recuperación y mantenimiento de la memoria del pueblo judío durante la persecución nazi. Esto sucedió en el mismo año que fue decretado como “año del Holocausto” y en el que también se inauguró el *United States Holocaust Memorial Museum* en Washington. *La lista de Schindler* representa el ascenso y la importancia de la cultura judía en Norteamérica y su director patrocinó desde ese año el proyecto de memoria oral más ambicioso que se ha hecho sobre el Holocausto, el *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. Este archivo cuenta con alrededor de 52 mil testimonios en video, dados en 32 idiomas en 56 países. En su elaboración fueron entrevistados sobrevivientes judíos, homosexuales, religiosos, gitanos, de las políticas de eugenesia⁸⁴, prisioneros políticos, también liberadores de los campos y demás testigos de la historia.⁸⁵

Otros filmes destacados que abordan el tema del Holocausto son: *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997), *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1960), *El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008), *La zona gris* (Tim Blake Nelson, 2001), *La redada* (Rose Bosch, 2010), *¡Verboten!* (Samuel Fuller, 1959), *La decisión de Sophie* (Alan J. Pakula, 1982), *Europa* (Agnieszka Holland, 1990), *El último*

⁸³ Ver ilustración en la página 413

⁸⁴ Ideología de mejora de la raza.

⁸⁵ Ver ilustración en la página 438

tren a Auschwitz (Joseph Vilsmaier y Dana Vávrová, 2006), *The Reader* (Stephen Daldry, 2008) y *El pianista* (Roman Polanski, 2002).

5. La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo

El cine de Hollywood después de los ataques del 11/S presenta los temores de la sociedad norteamericana que había visto cómo el invulnerable sistema de seguridad de los Estados Unidos caía en directo por televisión. Las impactantes imágenes que calaron en el imaginario social parecieron creadas para el cine. Los aviones estrellándose y las torres colapsando daban la apariencia de otra película más de catástrofes, igual que aquellas tan populares durante los años noventa. Entre ellas *Twister* (Jan de Bont, 1996), *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) y *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998).

Este evento puso de manifiesto uno de los temores más arraigados en el imaginario estadounidense como lo señala Sánchez-Escalonilla:

“Con el 11-S, el arquetipo del civil atrincherado en su hogar ante la amenaza exterior cobró un vigor renovado. El cliché dramático cobró vida y surgió desde el subconsciente americano para volverse trágicamente palpable” (2009:6).

El temor al invasor extranjero adquirió un nuevo impulso como resultado de los ataques cometidos por parte de extremistas islámicos. Hollywood asumió este imaginario en sus narrativas y sus héroes se dedicaron a combatir peligros invasores que se habían adoctrinado más allá de la frontera, pero que en muchos casos estaban viviendo como ciudadanos comunes en los Estados Unidos.

A la vez que se desconfiaba del extranjero, especialmente aquel venido de tierras árabes y musulmanas, el país comenzó también a cuestionar las medidas especiales del gobierno que coartaban libertades en favor de la seguridad. Ciertas películas de Hollywood cuestionaron las directrices del gobierno Bush para controlar el tránsito de pasajeros y para buscar a los responsables de los atentados.

“Ante la adopción en octubre de 2001 de medidas legales extraordinarias para la prevención del terror (la llamada Ley Patriótica), ciertos sectores de la opinión pública alertaron de los peligros sociales que podían derivarse del blindaje de fronteras anunciado por el discurso oficial: en especial la xenofobia y la limitación de derechos civiles. Dentro de estos sectores destacó, como veremos, una tendencia de Hollywood decidida a exponer tales peligros en clave alegórica, precisamente a través de los géneros populares de catástrofe y ciencia-ficción. Y es aquí, en el ámbito cinematográfico posterior al 11-S, donde se reunirán las dos versiones del arquetipo de personaje atrincherado: la figura original, tratada en el western y en el cine de invasiones de los 50, y la versión anacrónica del arquetipo, apuntada levemente a finales de los 90”. (Sánchez-Escalonilla, 2009:6)

Según Sánchez-Escalonilla, de la coyuntura del 11/S surgen tres tipos de personaje que marcan la tendencia narrativa de los años posteriores a los ataques. El primero es aquel que muestra una nueva visión del protagonista de los géneros clásicos, como el western, influenciado por el “arquetipo histórico - social de colonos y pioneros” (Sánchez-Escalonilla, 2009:9). Este personaje es característico de la identidad nacional norteamericana y se ubica más allá de la frontera de lo conocido, es decir, un territorio hostil donde se debe llevar y defender los principios en los que se establece la nación estadounidense.

El segundo arquetipo que señala el autor, es el del personaje con “carácter colectivo”, una autoridad que busca proteger a su nación o a su pueblo de ataques externos empleando cuestionados métodos de seguridad que contrastan con los derechos que buscan defender. Sánchez-Escalonilla ofrece como ejemplo dos películas que claramente muestran estos atributos en la construcción de sus personajes: *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) y *El bosque* (M. Night Shyamalan, 2004). “Este personaje aparece en un cine que advierte, en clave alegórica, sobre la ineficacia de la cultura del terror y del blindaje de fronteras” (Sánchez-Escalonilla, 2009:9).

Finalmente, el teórico describe una tercera posibilidad en cuanto al personaje que forjó Hollywood después del 11/S. Se trata de una figura que vincula los

anteriores dos modelos en el contexto de la defensa de su propia región, “hogar – trinchera”. Se trata de un personaje secundario marcado por los principios del héroe clásico de frontera que se defiende de los ataques alienígenas como en *La guerra de los mundos* (Steven Spielberg, 2005) o de pestes que afectan a ciudadanos norteamericanos en sus hogares como en *El Incidente* (M. Night Shyamalan, 2008). Sin embargo, en este caso, los ideales patrióticos clásicos que defienden estos personajes autoritarios son mostrados como obstáculos que pertenecen a una sociedad “rancia y tradicionalista” (Sánchez-Escalonilla, 2009:10).

Por su parte, el cine bélico de Hollywood se muestra influenciado también por estas nuevas narrativas marcadas por el contexto de la tragedia y el temor después de los atentados. El arquetipo clásico que busca defender los valores tradicionales estadounidenses más allá de la frontera sigue siendo el característico de los personajes guerreros. Sin embargo, ahora el combatiente demuestra las dudas que se observan en otros géneros cinematográficos. Tanto en la frontera exterior como en el frente interno los soldados se cuestionan las razones por las que entregan la vida en el campo de batalla. Esto les lleva a enfrentar sus principios y a dudar de ellos.

Una vez revisados los modelos narrativos escogidos y luego de haber efectuado un recorrido general por la evolución del género, nos adentramos ahora en el análisis de las películas de guerra contemporáneas con el fin de revelar el proceso de construcción de sus personajes. Para esto, dividiremos en dos fases esta parte del trabajo. En la primera nos centraremos en la estructura de grupos de infantería y en su personaje fundamental, el héroe. Consideramos que el mejor modelo para revisar la estructura clásica del género bélico es el también clásico sistema propuesto por Vladimir Propp, en el que la figura del héroe se convierte en la unidad principal de la narración desde su base mitológica. Por tanto, nos valemos del modelo de funciones y atributos que el autor ruso forjó en sus investigaciones sobre los cuentos fantásticos, para descubrir cómo está construido el personaje bélico en cuatro filmes contemporáneos de infantería reconocidos por crítica y público.

La segunda fase revisará los tipos de personaje bélico con los que demostramos la evolución del género. Buscamos analizar a protagonistas como los comandos o los veteranos en historias que se estrenaron recientemente. Aprovecharemos la estructura del viaje a la aventura, creada por Christopher Vogler, para analizar al héroe y a otras figuras que adquieren mayor participación en los subgéneros, como es el caso del arquetipo de la sombra.

La aplicación de los dos modelos narrativos confirma la base mitológica de la que provienen todas las historias. Estos ofrecen al relato cinematográfico herramientas para su estudio científico y permiten interpretar el género bélico a partir de sus elementos de construcción. Propp y Vogler se complementan aunque estén separados cronológicamente; sus propuestas demuestran la atemporalidad que tiene la composición básica del cuento de ficción. Así mismo, ratifican que las representaciones con las que se identifica una sociedad mantienen elementos y personajes característicos en el tiempo.

5.1 Los héroes clásicos de infantería en el cine bélico contemporáneo

5.1.1 *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001)

Solo los muertos han visto el final de la guerra.

Platón

Somalia, este de África, 1992. Años de guerra entre clanes rivales causan hambre a escala bíblica. 300.000 civiles mueren de hambre. Mohamed Farrah Aidid, el caudillo más poderoso gobierna la capital, Mogadiscio. Confisca los envíos de comida internacionales en los puertos. El hambre es su arma. El mundo responde. Con la ayuda de 20.000 marines de Estados Unidos se entrega la comida y se restablece el orden. Abril 1993. Aidid espera la retirada de los marines y entonces declara la guerra a las fuerzas pacificadoras restantes de la ONU. En junio, Aidid tiende una emboscada en la que mata a 24 soldados paquistaníes, y empieza a apuntar al personal estadounidense. A finales de agosto, las tropas de élite estadounidenses, la Delta Force, los Army Rangers y el 160th SOAR, se envían a Mogadiscio para derrocar a Aidid y restaurar el orden. La misión debía durar tres semanas, pero seis semanas después

Washington⁸⁶ empezó a impacientarse⁸⁷.

La película sitúa al espectador con las impresionantes imágenes de muerte por hambre que describe la barbarie. El genocidio narrativamente justifica la misión bélica al atentar contra el código de valores que defiende Norteamérica. Ante esta coyuntura, se crea una historia de guerra en la que un soldado cumplirá con una serie de funciones, se sacrificará y por ende alcanzará el heroísmo.

John Shelton y John G. McGarrah (2008) se preguntan cómo esta película logró consensuar la aprobación del público y del gobierno⁸⁸, cuando se trata de un episodio en el que las fuerzas estadounidenses fueron duramente golpeadas. Las equivocadas decisiones que se tomaron para capturar a líderes del régimen, conllevaron la muerte de un número⁸⁹ significativo de militares y de personas leales a Aidid. El suceso recuerda a Vietnam⁹⁰ con la televisión mostrando los cuerpos sin vida de los soldados caídos. Sin embargo, *Black Hawk derribado* fue bien recibida por la sociedad estadounidense, por la crítica, por el público, e incluso por miembros del gobierno Bush⁹¹, quienes encontraron en el relato los ejemplos de heroísmo que hacía tiempo no veían en los filmes del género bélico, excepto en aquellos que recuerdan los logros de la Segunda Guerra Mundial.

El relato otorga al protagonista la función del héroe que debe abandonar su casa para reunirse con su grupo militar. La descripción inicial que comienza con la

⁸⁶ Para el autor Stephen A. Klien (2005), "Washington" se convierte en la metonimia de las autoridades civiles en la administración Clinton, construida narrativamente en contraposición a los militares destacados en Somalia, quienes tienen una visión más cercana y realista de la guerra.

⁸⁷ Secuencia de inicio de *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001).

⁸⁸ Los autores comentan que en la Casa Blanca no se recibía de manera tan positiva el estreno de un filme hollywoodense desde cuando Richard Nixon, en 1970, vio en repetidas ocasiones Patton (Shelton y McGarrah, 2008).

⁸⁹ Al final de la llamada Operación Irene se contaron, entre los estadounidenses, 19 soldados muertos y un piloto capturado por el enemigo, además de dos helicópteros Black Hawk derribados.

⁹⁰ Fue la más grande pérdida de vidas en combate desde Vietnam y una inesperada humillación que el mundo vio en la cadena de televisión CNN, cuando se mostraron soldados norteamericanos mutilados y arrastrados por las calles (Shelton y McGarrah, 2008).

⁹¹ El vicepresidente Cheney citó en campaña al filme para demostrar que a partir de la falta de poder y resolución militar en Mogadiscio se debían aprender dos lecciones: una, que pueden "golpearnos" con impunidad, dos, que si "nos golpean lo suficientemente fuerte" pueden cambiar las políticas de los Estados Unidos. Por su parte, Saddam Hussein recomendó, durante la última guerra iraquí, ver *Black Hawk derribado* como entrenamiento urbano contrainsurgente para emplearlo contra el invasor estadounidense (Shelton y McGarrah, 2008).

máxima de Platón señala la función del agresor que daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (fechoría); el agresor es Aidid y la fechoría el genocidio. Se divulga la noticia de la maldad o de la carencia y el héroe es enviado por Estados Unidos a Somalia junto con las tropas de la ONU.

5.1.1.1 Funciones de los personajes

I. El héroe-buscador acepta o decide actuar

Desde el comienzo del filme los aspectos de habilidad, fuerza y destreza alrededor de lo militar quedan planteados en diferentes planos y se hace visible el entrenamiento de las unidades élite del ejército norteamericano.

La preparación antes de la acción del combate se desarrolla al tiempo que los soldados conviven en el batallón localizado en el desierto. Secuencias de tiro al blanco con gran cantidad de armamento, junto con labores de inteligencia, se yuxtaponen con momentos de fraternales comidas y reuniones de camaradería entre soldados. Dos pilotos que desde sus helicópteros debaten de modo amigable acerca de un juego de *Scrabble*. Risas en torno a un joven soldado imitando a su capitán o algún programa de humor de la televisión estadounidense. Todo lo anterior es la fraternidad de infantería.

Dentro del grupo de guerreros dos hombres son los encargados de asumir los roles protagónicos en la aventura bélica. Matt y Hott cumplen con los atributos heroicos de la estructura clásica en una historia enmarcada en un conflicto contemporáneo. El aprendiz de héroe es el sargento Matt Eversmann (Josh Hartnett) miembro de las Fuerzas Ranger⁹² del ejército norteamericano. Matt se ve obligado a dirigir su unidad justo antes del momento de la batalla, ya que el superior inmediato sufrió un ataque de epilepsia.

Eversmann o Matt, como le llaman sus compañeros, es amable y cercano a sus hombres; es joven y profesional en el combate, pero inexperto a la hora de

⁹² Nombre que identifica a una agrupación de infantería ligera de despliegue rápido perteneciente al Ejército de los Estados Unidos; se le asignan misiones especializadas como incursiones por vía aérea, terrestre o marítima. Otro héroe ranger en el cine de Hollywood es el capitán John H. Miller (Tom Hanks) en *Salvar al soldado Ryan*.

dirigir. El relato le presenta en un entrenamiento de tiro al blanco; allí recibe al soldado Todd Blackburn (Orlando Bloom) que viene trasladado para adherirse a la unidad del sargento. Con anterioridad Blackburn, en la oficina del batallón, mostró su deseo de aventura propio de los soldados más jóvenes. La frase que pronunció resume la emoción que vive: “he venido a patear algunos culos”. Blackburn será esencial para que Eversmann ocupe su papel de héroe; el recién llegado se presenta y manifiesta el atributo de la masculinidad usando la jerga malhablada de los soldados y demostrando que todavía no tiene miedo.

Infiltrado en el centro de Mogadiscio, entre la milicia de Aidid, aparece el sargento de primera clase Norm Hoot Gibson (Eric Bana) miembro de la Fuerza Delta⁹³. Su sabiduría, experiencia y habilidad son particularidades importantes del personaje. El situarse solo en una zona de alto peligro ya explica el carácter de Hoot. Temerario y comprometido con el grupo, caza un cerdo salvaje para la cena de toda la unidad desde un helicóptero en movimiento. Esta demostración indica dos distintivos del delta, el primero es su habilidad con las armas de fuego, el segundo, el permanente sentido de compromiso con sus compañeros. Hoot es independiente e indisciplinado, pero talentoso en lo que hace, por eso tiene el respeto de sus colegas y superiores.

La disciplina militar más enraizada está personificada en la figura del capitán Steele (Jason Isaacs), comandante de la unidad Ranger a la que pertenece el sargento Eversmann. El enfrentamiento entre las órdenes del comandante y la rebeldía del subalterno se da sobre todo en los encuentros que el capitán tiene con los miembros del Delta Force, en especial con Hoot y Sanderson (William Fichtner).

Estando en la fila para cenar, cuando todos los soldados disfrutan del cerdo que cazó Hoot, el capitán Steele vigila el orden de la situación. Hoot se salta la fila interminable para servirse; el personaje expresa su rebeldía frente a las normas militares y considera que por sus funciones puede tener mayor libertad que el resto de la familia castrense. Cuando está sirviendo su plato, Hoot es abordado

⁹³ Es una unidad del Grupo de Comandos de Operaciones Especiales. Sus funciones son el contraterroismo, la contrainsurgencia, rescate de rehenes, redadas y eliminación de fuerzas secretas enemigas, entre otras.

por el capitán Steele.

Steele: —Delta o no delta la seguridad es lo primero en la base. [El oficial señala el rifle de asalto que lleva Hoot colgado a su espalda]. Está prohibido portar armas sin el seguro puesto en la unidad militar.

Hoot: —Mi seguridad es esta... El sargento le muestra el dedo con el que dispara, dejándolo con la palabra en la boca.

El otro delta protagonista, Sanderson (William Fichtner) se le acerca al capitán para evitar el altercado y justifica la actitud de Hoot pidiéndole comprensión, ya que el sargento estuvo todo el día de misión.

Steele: —Los delta sois un atajo de vaqueros indisciplinados.

Sanderson: —Disfrute de su cena señor.

En la secuencia anterior, varios atributos se usan para caracterizar a los militares. Hoot⁹⁴ es el guerrero rebelde y habilidoso que individualmente rompe con las normas de conducta propias del ejército. El delta es la representación del eterno adolescente, el *cowboy* que vive para la aventura burlando los parámetros de la disciplina castrense, aunque respeta en absoluto los códigos de hermandad de la familia bélica. El personaje es el ejemplo actual de héroe diurno, sin tiempo para los sentimientos, solo para la acción en cumplimiento de su misión.

Por otro lado, en el capitán Steele se indica el atributo de la masculinidad militar de los comandantes, regidos por la incuestionable disciplina. La exigencia de la figura del oficial es permanente para con sus hombres, no se puede permitir debilidad alguna porque es él quien piensa y quien da las órdenes, por tanto es quien puede cometer los errores. Ninguna demostración de sentimentalismo se da por parte de los oficiales en la convivencia del grupo, y en el caso de Steele, este tiene una connotación paternal dentro de la agrupación

⁹⁴ El personaje de Hoot Gibson no aparece en el libro *Black Hawk down* de Mark Bowden, en el que se basa el guion de la película. Por ende, es una figura de ficción introducida para completar la estructura del maestro con cualidades bélicas que enseña al joven aprendiz llamado a la valentía.

bélica de infantería.

A propósito de los oficiales, Hilario J. Rodríguez expresa que:

El oficial es el hombre solo. Da igual cuál sea su rango o su graduación, él ha de dar casi siempre órdenes o ha de hacérselas cumplir a sus hombres. Eso lo obliga en muchos casos a tener que escucharse solo a sí mismo; no hay nadie más a su lado ni siquiera cuando necesita un consejo (...) le gustaría pedir ayuda, pero si muestra algún tipo de debilidad, con ella debilita a todos sus hombres, y no puede hacer algo así (2006: 197).

Una muestra más del conflicto característico entre soldados indisciplinados y duros comandantes, se da cuando un soldado reunido con sus compañeros remeda al capitán Steele. En un rato de esparcimiento en la tienda mientras esperan la hora del combate, el soldado imita al oficial dando órdenes, los soldados ríen, pero el oficial aparece detrás del soldado imitador. Lentamente lo toma por el cuello y se lo lleva, quienes veían la actuación sostienen la risa, “si vuelves a desafiar mi autoridad limpiarás letrinas con la lengua hasta que no distingas la mierda de las patatas fritas”, le dice al joven. La masculinidad en el fuerte lenguaje militar del capitán es otra evidencia del atributo. También se observa el alojamiento de los soldados como espacio de rebeldía dentro de la convivencia.

El carácter y los pensamientos del aprendiz de héroe sargento Matt Eversmann, se expresan en el diálogo que mantiene con un oficial y algunos subalternos mientras esperan en sus literas antes de la fase del combate. Los dormitorios como lugar habitual del género, son los sitios dados a la confesión y a la reflexión. Comenta un soldado que al sargento le gustan los “flacuchos”, como llaman de manera burlona en la unidad norteamericana a los somalíes, “ni me gustan ni me dejan de gustar, los respeto”, contesta Matt. El soldado replica: “no os dais cuenta que el sargento es un idealista, cree en esta misión hasta la médula”, entonces Matt dice: “veréis, esta gente no tiene trabajo, ni comida ni educación, ni futuro, creo que quiero decir, podemos hacer dos cosas, podemos ayudar o cruzarnos de brazos y mirar cómo se destruye el país en la CNN”. El militar replica: “creo que a mí me adiestraron para luchar ¿está usted adiestrado

para luchar sargento?”, Matt dice: “creo que me adiestraron para cambiar la historia”.

El sentido del heroísmo está guiado hacia la defensa de los valores conocidos por el protagonista bélico. El héroe lucha por la transformación de la sociedad y justifica sus motivaciones en la consecución de lo que él considera correcto. El sargento Matt Eversmann es un héroe con símbolos de lo nocturno en su construcción; se presta a la reflexión sentimental acerca del beneficio humanitario que puede lograr su hazaña.

El viaje que inicia el héroe desde su región de origen hacia el objeto deseado no es tan solo exterior o físico, el proceso de creación heroica también se compone de un viaje interior en el que el protagonista va cambiando su percepción respecto de la misión y de quienes le acompañan. El hombre descubre quién es en realidad y sus obligaciones a cada momento como líder. Luego de recibir la llamada sobrenatural para embarcarse en el viaje, el héroe se dirige a la búsqueda del enfrentamiento contra aquellas fuerzas malignas a las que es necesario derrotar, al mismo tiempo, ingresa en un proceso paralelo de evolución interior en donde también va a la lucha, pero a diferencia de la misión diurna, los enemigos a los que se enfrenta están dentro del propio personaje y en el caso del género bélico, son las representaciones del miedo.

Es común que en este viaje místico el inexperto héroe cuente con una figura que sirve de maestro. Un ser experimentado hará que en los periodos nocturnos el personaje reflexione y aprenda a partir de duros ejemplos y fuertes cuestionamientos. Nuria Bou y Xavier Pérez argumentan acerca de la iniciación en el héroe: “una figura benefactora (normalmente un anciano sabio) que ayuda al héroe a transitar el camino inexplorado que le hace acceder a su condición heroica” (2000: 84). El proceso de aprendizaje y de viaje interior le prepara para afrontar momentos cumbre en los que hay que actuar con gran sacrificio; las enseñanzas del sabio le sirven al aprendiz para sobrepasar errores y temores, sacando provecho a los momentos de duda y logrando vencer al enemigo interior.

Hoot es el encargado de transmitir al sargento Matt su sabiduría. El delta

aparece en los momentos en los que el héroe duda y se muestra débil. Carl Gustav Jung apunta: “los padres de los héroes son a menudo hábiles carpinteros o artífices de cualquier otra índole” (1981: 340). Hoot con su experiencia da a Matt las claves para cumplir con el proceso heroico.

Para el héroe Matt, en su rol de líder y guía de sus hombres, es primordial el maestro Hoot con el que comparte pocos momentos en la historia, pero que son de trascendental relevancia. Vladimir Propp señala en la función “el héroe se va de su casa” la aparición de una figura que sirve como donante o proveedor⁹⁵, y en este sentido se puede asumir que el personaje que ayuda al héroe para enfrentarse al enemigo es el delta Hoot.

En tres ocasiones se encuentran maestro y aprendiz durante tiempos de espera, en pausas del combate dadas a la reflexión y al atributo sentimental. Las tres conversaciones de los protagonistas se dan:

Justo antes de salir al combate: Matt temeroso se tiene que enfrentar a la realidad que significa la responsabilidad de llevar sus hombres a la guerra.

En el momento más dramático: cuando Matt y sus guerreros se refugian y tratan de salvar la vida del soldado más cercano al héroe; allí aparece Hoot que con sus palabras motiva al desesperado sargento para que haga lo que tiene que hacer en el instante clave.

Al final, cuando todos regresan: Hoot reaparece justificando a Matt el porqué del sacrificio que brindó.

Este es el desarrollo del primer encuentro entre los dos militares. Posteriormente en las funciones siguientes se analizará las otras conversaciones. Primer encuentro entre Matt y Hoot:

Matt:—Creo que no deberíamos estar aquí...

⁹⁵ Propp: “El héroe –sea buscador o víctima– recibe de él un medio (generalmente mágico) que le permite a continuación solucionar el daño sufrido” (1981: 50).

Hoot: —Realmente no importa lo que creas, cuando la primera bala te pasa rozando la cabeza, la política y toda esa mierda no tienen ninguna importancia.

—Hoy quiero hacerlo bien.

—Tú vigila tu rincón y vuelve con todos tus hombres vivos.

La inexperiencia del sargento Ranger de infantería busca respuestas en el comando delta. Hoot⁹⁶ es un héroe curtido en la batalla que tiene claro cómo realizar la misión, es el héroe que vive para la acción y el único sentido que posee es el combate bélico.

II. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda

Un informante alerta acerca de una posible reunión del gabinete de Aidid en el centro de Mogadiscio, rápidamente se prepara una operación para capturarlos, aunque se asumen altos riesgos por la presión que se tiene desde Washington. La zona está controlada por los milicianos fieles al tirano.

El sargento Eversmann, luego de apropiarse del mando de la unidad, se dirige a sus hombres justo antes del momento de la batalla: “miren muchachos, es la primera vez que dirijo un pelotón; pero no es la primera vez que salimos juntos... somos la élite; actuemos como tales ahí fuera... estaremos bien”.

En Matt aparece el héroe protector y conciliador preocupado por su situación y la de sus hombres, solo quiere cumplir con su misión, pero antes que eso desea la salvación de sus soldados. El héroe toma el rol maternal en la historia y por eso estará dispuesto al sacrificio para salvar a quienes dirige.

Justo antes de la batalla, cuando los soldados están punto de partir, hay cierto

⁹⁶ Hoot vive en aquel lugar mítico donde los guerreros se vinculan emocionalmente y se protegen los unos a los otros hasta el punto de morir con honor. El militar evoca escenas de *El cazador*, filme en el que los camaradas creen en los ideales de pelear en Vietnam, ignorando los peligros del lugar al que se dirigían. El personaje de Hoot muestra la guerra como un romance, destaca el patriotismo estadounidense (Shelton y McGarrah, 2008). Los autores describen a Hoot como el soldado aguerrido y seguidor del código de valores que existía antes de Vietnam, el héroe que con el sacrificio logra salvar a su nación. Este tipo de personaje en la actualidad solo es posible en los recuerdos de la Segunda Guerra Mundial y en un episodio como el de Somalia, en el que el militar forma parte de una misión humanitaria.

sentimentalismo. La evocación de las familias que dejaron los héroes cuando se embarcaron en la aventura aparece en la intimidad del dormitorio; como ya se explicó, es un espacio dedicado para la demostración emocional de la figura bélica clásica. En el batallón, el soldado que parte a la acción, le entrega al compañero que se queda la carta fúnebre que tiene que hacer llegar a su familia en caso de no volver; la carta es el símbolo del sentimentalismo militar, es el ícono recurrente en el género que tiene como significado el recuerdo. Se viven vínculos de confianza y hermandad con el compañero que recibe tan importante encomienda.

Las emotivas actitudes de los soldados antes de que comiencen los disparos, son atributos que el género bélico ha creado y ha estructurado en su filmografía. Esta condición concibe la transformación sentimental que cambia la masculinidad de los aguerridos hombres cuando se acercan al sacrificio.

“Solo llamo para asegurarme que todo va bien... te llamaré en un par de horas, te echo de menos”. Esta secuencia del soldado llamando a casa justo antes de embarcar en el helicóptero, es la imagen que da fin al momento de la espera, su esposa entra al hogar con la compra en la mano y coge el teléfono justo cuando su marido se despide: “te quiero nena”. Los soldados añoran lo más valioso para ellos antes del combate y antes del sacrificio.

III. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate

El comienzo de la operación se complica para Matt, los soldados están desembarcando por las sogas y uno de sus hombres, Blackburn, cae del helicóptero en el instante en que el piloto esquivo un cohete. El sargento Matt Eversmann se lanza al rescate de su hombre y pide ayuda de forma desesperada: “respire y mantenga la calma”, le ordena el capitán Steele.

Los delta en una demostración de habilidad y experiencia toman el edificio acabando con la seguridad que la milicia tenía para la reunión. Pero todo se dificulta cuando, en masa, la gente de esa zona de la ciudad⁹⁷, fiel al dictador,

⁹⁷ Los somalíes son recreados como representaciones míticas de primitivismo tribal, donde impera el caudillismo y se sacrifica al propio pueblo en una batalla suicida (Shelton y

toma las armas y comienza a combatir al invasor; ya no es solo la milicia, sino la mitad de la ciudad atacando a los soldados norteamericanos.

El transporte de los prisioneros se vuelve casi imposible por la cantidad de personas que dispara a los blindados con fusiles, ametralladoras y lanzacohetes. Comienzan a caer las primeras víctimas entre los estadounidenses.

El relato da un giro: la milicia logra abatir un helicóptero Black Hawk⁹⁸. “Acabamos de perder la iniciativa”, dice el comandante máximo de la operación, el general Garrison (Sam Shepard). A partir de ese momento la frase que Hoot le dijo a Matt antes de embarcar se convierte en el objetivo máximo de la operación y del desarrollo del filme: “volver con todos tus hombres”. Esta declaración representa el principio máximo que defenderán los soldados, es la confirmación de su disposición al sacrificio, ya que serán capaces de entregar la vida para que ningún miembro de la hermandad quede abandonado. Al respetar y reafirmar el código de valores, el discurso señala que los protagonistas clásicos de infantería pueden llegar a ser héroes, incluso cuando los comandantes son incompetentes. En *Black Hawk derribado* los errores y la tragedia son aprovechados para resaltar el heroísmo en cualquier situación por difícil que sea, esto se alcanza tan solo en el marco de una misión humanitaria.

Matt recibe la orden de crear un perímetro de seguridad alrededor del helicóptero derribado mientras llega el rescate de víctimas y heridos; el sargento coordina el movimiento siempre en tono conciliador, explicando cuál es la situación y lo que deben hacer sus hombres.

Son soldados preparados que tienen entrenamiento suficiente para asumir la situación; combaten contra la muchedumbre cuya ventaja es un odio visceral sin miedo a la muerte. Un soldado queda rezagado al huir de los milicianos que lo siguen para asesinarlo; luego de esconderse en una escuela, escapa despidiéndose de los niños que se refugian allí, sale y encuentra a otro niño, pero este le dispara. Accidentalmente el pequeño impacta en su padre, el niño

McGarrahan, 2008). Se revela otro elemento de las agrupaciones de infantería clásicas, en las que los héroes combaten en un mundo salvaje y hostil, más allá de la frontera.

⁹⁸ Helicóptero bimotor utilizado para realizar misiones de larga distancia, incluyendo el transporte táctico de tropas, guerra electrónica y evacuación aeromédica.

suelta el fusil y se lanza llorando para consolar al herido; el soldado apunta con su arma a los dos. Luego de ver tan trágica escena no dispara a quienes querían matarlo y corre. El héroe es compasivo, actúa a partir de códigos éticos y morales que el enemigo no respeta; en este principio se justifican las acciones bélicas de los soldados clásicos del género.

El convoy de camiones y Humvees⁹⁹ es atacado repetidamente a su paso por las polvorientas calles de la ciudad; un cohete impacta en uno de los vehículos. El militar que custodiaba a los prisioneros sale expulsado, el convoy se detiene y el coronel comandante del transporte baja de su vehículo para observar lo que pasó. Entonces encuentra a su hombre tendido en el suelo agonizando sin la mitad de su cuerpo. El coronel se aproxima al herido entre las balas que golpean los blindados, se arrodilla y lo toma de la mano: “di a mis chicas que estaré bien”, el militar muere y se lo llevan dentro de un camión, mientras tanto otro soldado cae. El género da a los soldados el atributo sentimental antes de la muerte, siempre con cartas o con mensajes al hogar, además brinda el espacio para la reunión fraternal. Aunque el combate sea duro, hay tiempo para el vínculo con el compañero de guerra.

El caos toma la ciudad, la operación que parecía sencilla se ha convertido en un fracaso incontrolable. Luego de caer el segundo Black Hawk las cosas están demasiado complicadas como para enviar de inmediato una unidad a la zona del accidente, tampoco puede descender demasiado un helicóptero para cubrir al abatido, pues correría el grave riesgo de caer también derribado; un nuevo convoy tardaría en prepararse y en llegar a la zona del accidente saliendo desde la base norteamericana.

Dos soldados delta se ofrecen voluntarios para cubrir a la segunda nave siniestrada. El comandante de la operación les pregunta si son conscientes de la situación, ya que no podrán ser relevados en un tiempo definido, contestan que lo saben y que quieren bajar a apoyar de todas formas. Son autorizados y el helicóptero desciende para dejarlos en la zona del impacto, llegan a apoyar al único superviviente del helicóptero, el oficial jefe Michael Durrant (Ron Eldard),

⁹⁹ Vehículo militar multipropósito con tracción en las cuatro ruedas. Antes era conocido como Hummer pero este nombre quedó solo para su versión de uso civil.

piloto de la nave, quien está inmovilizado y se está defendiendo con lo poco que tiene de los agresores somalíes que cada vez se acercan más. Los dos delta lo retiran del Black Hawk, tiene las piernas fracturadas y lo dejan en un sitio cercano ocultándolo con su arma cargada.

Los soldados crean una barrera alrededor del helicóptero y se defienden todo lo que pueden de los disparos de los milicianos, después de una gran prueba de habilidad, rapidez y puntería, logran abatir a todos los somalíes que se acercaban, pero los dos soldados delta acaban muertos por una avalancha que se lanza sobre ellos¹⁰⁰.

El piloto, una vez se queda sin munición, es encontrado y capturado por los milicianos que intentan lincharlo, al ver finalizadas sus esperanzas de ser rescatado y ya sin balas para defenderse, saca una foto de su familia y se queda mirándola mientras la turba enardecida lo golpea. La foto cae al suelo y él lucha con las fuerzas que le quedan por recuperarla, finalmente es tomado como prisionero por uno de los jefes de las milicias de Aidid.

En esta secuencia la decisión de los deltas es el ejemplo del atributo del sacrificio en el proceso heroico. El ofrendar la vida por el compañero es lo más trascendental en el viaje del héroe militar. Los dos soldados sabían que su plan era suicida pero aun así bajaron del helicóptero al rescate de su colega. Los héroes encontraron su redención en el sacrificio, dejan de ser hombres comunes para subir a un plano superior defendiendo los valores del grupo.

El heroísmo demostrado en las distintas situaciones descritas sostiene la premisa que defiende el relato: “nunca dejamos a nadie atrás”, frase que las fuerzas militares norteamericanas tienen como símbolo de compromiso hacia sus hombres. Para conseguir cumplir esta promesa es necesaria una alta dosis de sacrificio; en el filme las acciones de combate se encaminan todas en esa dirección.

Luego de llegar al límite de sus posibilidades, el convoy que iba a recoger al

¹⁰⁰ Los sargentos Gary Gordon y Randy Shughart, personificados en esta acción, recibieron de manera póstuma la Medalla de Honor por haberse sacrificado en defensa de su compañero herido y de los otros tripulantes caídos en el helicóptero.

grupo de Matt decide volver a la base, ya que el coronel que lo dirige tiene una herida en el cuello y lleva el volante del camión porque el conductor ha quedado ciego por las esquirlas de los cristales.

El sargento recibe la información desde la base y tratando de guardar la calma entre sus hombres, ordena mantener el perímetro y no malgastar munición, de forma maternal da esperanza a sus hombres: “el convoy vendrá, volveremos a casa”.

IV. El héroe recibe una marca

La secuencia clave en el proceso de realización del héroe se da cuando llegan algunos soldados rezagados al resguardo que ha organizado el sargento Matt Eversmann: “¿Dónde estaban?, ¿están bien?”, dice Matt mientras recibe preocupado a los hombres que se habían quedado atrás. Cuando el último soldado intenta llegar al refugio, los francotiradores de la milicia logran impactar en su equipo, el militar tendido pide ayuda. Smith, el amigo más cercano a Matt, se lanza al rescate del hombre saltando desde el refugio, y aunque consigue salvarlo, es herido de gravedad en una pierna. Matt, un enfermero y algunos soldados se reúnen en el interior del edificio en ruinas para tratar de ayudar a Smith. Matt pierde el control que ha mostrado durante toda la historia y pide ayuda de forma desesperada para su amigo que se desangra; llama por radio y reclama con urgencia una evacuación en helicóptero para el herido. El comando se niega a la petición, no pueden arriesgar otra nave para descender en la zona, pues casi seguro, sería una baja más. Smith grita alterado por el dolor, Matt, animándolo, le sonríe y dice: “te pondrás bien”.

La situación es complicada, el herido tiene afectada la arteria femoral y es necesario detener la hemorragia cuanto antes. Matt y el enfermero tratan de sacar la arteria para cerrarla, pero Smith se desmaya por el dolor. No consiguen salvarlo. Smith reacciona pero agoniza y pregunta: “¿lo habéis arreglado?”, y Matt contesta sonriéndole para animarlo: “sí, ya está”.

Ante las fuertes emociones que los personajes soportan por el desarrollo de la guerra, el atributo sentimental trasciende, los soldados asumen los roles de la estructura familiar y los fuertes vínculos de hermandad centran toda la

atención. Matt, el personaje maternal, ve cómo uno de sus hombres agoniza sin poder prestarle ayuda, además es su hermano, al que le ha dado toda su confianza. Es también característico del género bélico permitir, en los periodos de mayor tensión nocturna, que el melodrama narre la pérdida del familiar cercano. La pérdida del ser querido es la marca del soldado, es el recuerdo que hará que avance en su camino al heroísmo y es el hecho que lo lleva a realizar el sacrificio. Matt se hará valiente y salvará a sus hombres en nombre del heroísmo de Smith.

Después de eliminar algunos milicianos que lanzaban cohetes sobre la zona del refugio donde se encuentra Matt, llega Hoot con la unidad que fue al rescate en la zona del segundo Black Hawk siniestrado. Hoot entra al edificio y observa la situación en la que se encuentra Matt.

Smith: —No puedo morir aquí tío.

Matt: —No vas a morirme ¿vale?, no vas a morirme.

—Lo siento.

—No tienes por qué sentirlo, salvaste a Twombly, hiciste lo correcto.

—¿Estás bien Twombs?

Twombly: —Sí, estoy bien Jamie.

Matt: —Hiciste aquello para lo que te adiestraron, deberías estar orgulloso de eso.

Smith: —Hazme un favor... di a mis padres que he luchado bien.

—Se lo dirás tú mismo ¿me oyes?, solo tienes que aguantar un poco.

—Soy capaz... no es nada...

Smith cierra los ojos y muere, el enfermero intenta revivirlo, Matt le indica al enfermero que lo deje, luego se retira y llora.

En el personaje bélico clásico el atributo de la masculinidad cede ante el del sentimentalismo, el héroe de infantería es invadido por el dolor y se retira para liberarse en el llanto. Toda la conversación mantenida antes de la muerte es el ritual de la familia militar rindiéndole el último homenaje al héroe que se

sacrificó. Matt está confundido y temeroso, se siente responsable por perder a uno de sus hombres que además era su amigo.

La acción diurna da paso a lo nocturno, se esconden de las balas del enemigo dentro de un oscuro edificio en ruinas como metáfora de ellos mismos. El ánimo del héroe es evidente, parece que el tiempo se ha detenido pero en realidad está arremetiendo contra el protagonista. Entonces aparece el delta Hoot, se acerca al equipo del cadáver y comienza a revisar si quedan balas en sus cargadores.

Matt: —(Molesto) ¿Qué haces?

Hoot: —(Recogiendo la munición del soldado fallecido). Necesitamos la munición... han hecho todo lo que han podido.

—Deberían haber enviado evacuación médica.

—Y ahora estaríamos defendiendo a otro helicóptero estrellado, habría más hombres heridos.

—Tal vez...

—Ves, estás pensando, no lo hagas. No puedes controlar quién dispara y quién no, quién se cae de un helicóptero ni porqué. No depende de ti... es la guerra.

—Sí, pero Smith ya ha muerto... todo pasó porque Blackburn se cayó.

—Debería haber, podría haber, es lo mismo, tendrás todo el tiempo del mundo para pensar sobre ello después, créeme. Sargento has traído a tus hombres aquí, hoy has cumplido con tu deber, tienes que empezar a pensar cómo sacar esos hombres de aquí.

V. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada

Carl Gustav Jung afirma: “la emoción es la fuente madre de toda conciencialización (sic), sin emoción no se produce ninguna transformación de las tinieblas en la luz y de la inercia en el movimiento” (1981: 93).

El maestro comando le explica al joven inexperto la importancia de vencer al tiempo cuando es más necesario, y la única forma de conseguirlo es regresar al momento diurno, a la acción del combate para poder salvar a sus hombres. Hoot

es el héroe por antonomasia de la aventura. Cumple con los atributos de masculinidad, rebeldía y habilidad en el combate, no obstante tiene una diferencia con los otros miembros de la familia militar: con las acciones que emprende controla el tiempo eliminando cualquier posibilidad de sentimentalismo. Sin combates, el personaje del delta Hoot carece de sentido, es el soldado que de modo permanente tiene que estar jugándose la vida en la batalla, sin la aventura no existe. La rebeldía individual de Hoot desaparece cuando la misión es un asunto colectivo y la posición de la nación que defiende entra en juego; cumple con la tarea que se le impone, pero a su manera.

Los mandos organizan un ataque con helicópteros a las azoteas controladas por milicianos desde donde disparan a la posición de Matt y Hoot. Es de noche, está a punto de amanecer, pero los pilotos aún no reconocen dónde está el objetivo, es necesario señalar el sitio exacto con una señal infrarroja. Matt después de oír las palabras de Hoot se ofrece para hacerlo; es muy arriesgado porque tiene que salir del refugio para lograr que el dispositivo caiga donde se encuentra el enemigo.

Mientras sus hombres le cubren, sale y lanza la señal, pero esta no llega hasta la cima del edificio y cae; ahora Matt se llena de valor, hábilmente cruza la calle entre los disparos de francotiradores, toma de nuevo la señal, la lanza hacia arriba y cae donde hay un cúmulo de hombres armados que disparan sin pausa. Los pilotos la ven y abren fuego con sus ametralladoras arrasando con todo lo que había en el sitio, Matt se cubre de los escombros que caen desde el techo. Después de la acción del sargento, los camiones pueden entrar para llevarse a los heridos y recoger a los soldados. Matt se ha transformado, la muerte heroica de Smith y las palabras de Hoot consiguieron que sus acciones salvaran a sus hombres. El sacrificio ha hecho que el hombre salga y luche redimiéndose, llegando a convertirse en héroe.¹⁰¹

No todos caben en el convoy, hay soldados que tendrán que ir andando hasta la zona segura de la ciudad, el capitán Steele en un acto de masculinidad militar, se ofrece con sus hombres para cubrir la salida de los coches, parten entre disparos, los blindados aceleran y los rangers junto a los delta corren

¹⁰¹ Ver ilustraciones en la página 439

cubriéndose. Avanzan dando su último esfuerzo, finalmente dejan de perseguirlos y entre una densa niebla cruzan el límite; ahora gentes idénticas a las que les disparaban les reciben entre cantos y sonrisas, algunos niños riendo los invitan a seguir. Llegan a la base aliada paquistaní y son recibidos por camareros que les ofrecen vasos de agua. Han recibido su redención después del gran esfuerzo y la alegría de la bienvenida por parte del pueblo por el que han luchado es el premio a su sacrificio. Al llegar todos a la base, exhaustos y en bloque, demuestran que a pesar de las vicisitudes soportadas se cumplió el principio fundamental de los guerreros: volver con todos los hombres.

VI. El héroe regresa a casa

Por último hay dos secuencias que culminan el proceso heroico del sargento Matt Eversmann. Un rato después de llegar a la base paquistaní, Matt se encuentra de nuevo con Hoot. El delta come rápido mientras prepara su equipo para volver a salir hacia la zona hostil.

Matt: —¿Vas a volver?

Hoot: —(Sigue comiendo y recogiendo munición) Aún hay hombres ahí fuera.

(Matt lo observa impresionado).

—Cuando vuelva a casa y me pregunten: ¡Hey! Hoot ¿Por qué lo haces tío? ¿Por qué estas enganchado a la guerra? ¿Eres un yonki de guerra? No diré ni una palabra, porque no lo entenderían, no entenderían porqué lo hacemos, no entenderían que es por los soldados que nos rodean... y eso es todo.

(Matt después de oír esas palabras comienza a recoger munición).

—Ni se te ocurra, estoy mejor solo... hemos estrenado semana, es lunes.

El delta justifica la acción heroica por la defensa de la fraternidad militar¹⁰²,

¹⁰² Stephen A. Klien (2005) ubica a *Black Hawk derribado* en una nueva tendencia entre las películas estadounidenses del género bélico: “las prosoldados, antiguerra”, es decir, aquellos filmes que destacan el realismo en el combate y su ambigüedad moral, junto con el código de valores que defienden soldados individualmente para proteger a su grupo. Por tanto, el “nuevo patriotismo”, inspirado en *Salvar al soldado Ryan* de Spielberg, cuenta con la justificación del sacrificio en las acciones que realizan los personajes en el retrato más brutal de la guerra. En esta misma línea narrativa se encuentran las aclamadas producciones de televisión *Hermanos*

única que comprende y valora el sacrificio que se han generado a partir de fuertes vínculos sentimentales.

Más adelante Matt busca a su amigo muerto en combate y le habla al féretro:

—Un amigo me preguntó al llegar aquí ¿por qué peleamos la guerra de otros? ¿Os creéis que sois héroes?, entonces no supe qué decir, pero si me lo volvieran a preguntar diría que no. Le diría que para nada, nadie pide ser un héroe, simplemente a veces acaba siéndolo (toca el cuello de Smith), hablaré con tus padres cuando llegue a casa, ¿vale?

La masculinidad, rebeldía, sentimentalismo, habilidades de combate y sacrificio vistos en la película demuestran la manera en que la estructura clásica de infantería identifica a sus personajes heroicos. *Black Hawk derribado* se puede interpretar como una historia que cumple con el modelo que se estableció durante la Segunda Guerra Mundial. La narrativa se desarrolla a través de personajes arquetípicos, que, conforme avanzan en el cumplimiento de sus funciones, se transforman, manifestándolo en sus atributos. Sin embargo, existe una diferencia con respecto a los filmes creados durante la “buena guerra”: ahora los héroes no combaten por el deber con la patria y por el ideal de justicia

de sangre (2001) y *The Pacific* (2010) producidas por la dupla Steven Spielberg y Tom Hanks. Philippa Gates (2005) nombra otros filmes contemporáneos que confirman esta nueva tendencia del género: *Tres reyes* (David O. Russell, 1999), *Tigerland* (Joel Schumacher, 2000), *Tras la línea enemiga* (John Moore, 2001), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Enemigo a las puertas* (Jean-Jacques Annaud, 2001), *Windtalkers* (John Woo, 2002), *La guerra de Hart* (Gregory Hoblit, 2002), *Cuando éramos soldados* (Randall Wallace, 2002) y *Lágrimas del sol* (Antoine Fuqua, 2003). Excepto *Tres reyes*, que se dirige más a la aventura que conlleva un robo de oro en el Golfo Pérsico, todas son historias fundamentadas en la estructura básica del género, la de agrupaciones de infantería. La mayor parte son relatos de soldados de a pie, *Pearl Harbor* es un filme de pilotos y *La guerra de Hart*, de prisioneros. Son llamativos los casos de *Cuando éramos soldados* y *Tigerland*, ya que interpretan uno de los temas más difíciles de asumir por la forma clásica del género, el conflicto en Vietnam. El primero es la historia del coronel Hal Moore (Mel Gibson), quien dirige la unidad que se enfrentó al ejército norvietnamita y al Vietcong en el único combate que dieron los insurgentes de forma convencional (Batalla del valle de la Drang) contra las tropas estadounidenses. Este hecho fue aprovechado por el género bélico para construir una historia, dentro del conflicto indochino, con las mismas características que puede tener un relato sobre la Segunda Guerra Mundial. Lo que Hollywood no pudo lograr con la cuestionada película *Boinas verdes*, lo consiguió años después con esta nueva forma de narrar la construcción clásica del género, la del realismo en las imágenes de guerra acentuando la defensa de la familia bélica, o como lo define Thomas Doherty: “en estos dos filmes el autosacrificio no se da nunca por el bien de la guerra, sino por la hermandad de los hombres” (citado por Clarke, 2006: 25). De esta manera se antepone el drama entre hermanos a las cuestiones políticas que llevaron al conflicto, enfatizando así que los soldados no pelean tanto por la nación y sus cuestionados gobiernos, como por la familia que les espera en casa y por los compañeros que luchan y se sacrifican en combate. Esta peculiaridad se evidencia en *Black Hawk derribado* durante los instantes de intimidad nocturna.

que conllevaba el pelear en defensa de la nación. En las películas contemporáneas de agrupaciones de infantería se lucha por lo más cercano: la familia bélica y la familia que se dejó atrás cuando se inició la aventura.

Estos son soldados que en simultáneo forman parte del “ejército de un solo hombre” (creado después de Vietnam) y de la hermandad bélica, protegiéndose los unos a los otros, actuando moralmente según su propio criterio sin importar las ordenes, siempre con actitudes humanas y heroicas (Gates, 2005).

El género encontró en la tragedia de los soldados en Mogadiscio una buena oportunidad para revivir la estructura clásica representativa del género bélico, pero con valores renovados. *Black Hawk derribado* es el relato de una misión humanitaria que enfrenta a un maligno enemigo, hecho que justifica narrativamente la muerte en el campo de batalla, solo que ahora no se muere por la fe en la patria, sino por el sentimiento hacia los llamados “hermanos de armas”.

El filme se cataloga dentro de la forma esencial del género, porque así se objete la violencia de la guerra y las erradas políticas que produjeron la Operación Irene, se muestra la conflagración como un episodio vistoso en el que los héroes cumplen su misión. En palabras de Klien: “la supuesta película antibélica no lo es del todo, se convierte en un espectáculo proguerra” (2005: 436).

A diferencia de la historia narrada en Somalia, los conflictos en Irak y Afganistán no han permitido el resurgimiento del héroe bélico clásico, que encuentra en el sacrificio la forma de redimirse salvando a su pueblo. De hecho, gran parte de los filmes que recrean las guerras del Golfo son discursos dirigidos a discutir los motivos y las acciones que se realizaron en Irak y Afganistán.

5.1.2 *Cartas desde Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006)

Cartas desde Iwo Jima es la revisión que hace el director Clint Eastwood de la Segunda Guerra Mundial, comparando los puntos de vista que tienen los ejércitos en conflicto. Junto con *Banderas de nuestros padres* (Clint Eastwood, 2006), *Cartas desde Iwo Jima* abarca la guerra en el Pacífico que vivieron y

sufrieron los bandos norteamericano y japonés en uno de los episodios más significativos.

Además de tratar el heroísmo, Eastwood reflexiona sobre la magnitud de los sacrificios y las contradicciones que generan las guerras. La historia muestra la similitud de los jóvenes que murieron defendiendo su bandera en ambos lados. Y para esto, el director prefirió aprovechar los momentos íntimos de la convivencia militar, en los que la palabra sirve de confesión convertida en cartas.¹⁰³

Edmond Roch, en su libro *Películas clave del cine bélico*, afirma: “Eastwood dirigió el primer filme consecuente con la idiosincrasia y armada rivales, interpretando y hablando enteramente en japonés” (2008: 233). En esta ocasión, el espectador convive con el enemigo para conocerlo y la producción se esfuerza al máximo para lograrlo.

En *Cartas desde Iwo Jima* los héroes son japoneses, es decir, se produce la redención de quienes perdieron la guerra; algo que en el cine se ha mostrado poco, pues siempre se cuenta la historia desde la visión del vencedor. Que el héroe sea japonés le da muchas particularidades al personaje, ya que este se rige por estrictas normas acerca del honor y la patria que son para Occidente difíciles de comprender.

Para lograr interpretar a los personajes, es necesario revisar la historia del suceso en el que se desarrolla el relato de la película. Tomar la isla de Iwo Jima tenía gran valor estratégico en la búsqueda del fin del conflicto. Con el control de la isla, los norteamericanos conseguían principalmente dos objetivos: capturar el radar que alertaba sobre la llegada de bombarderos B-29¹⁰⁴ y poder despegar desde allí los cazas Mustang P-51¹⁰⁵, que escoltaban los bombarderos en su camino a las grandes ciudades japonesas.

¹⁰³ Ver ilustración en la página 440

¹⁰⁴ El Boeing B-29 Superfortress es un bombardero estadounidense de la Segunda Guerra Mundial. Fue la principal arma de ataque utilizada contra Japón y continuó volando tiempo después de acabar la guerra.

¹⁰⁵ El North American P-51 Mustang fue un avión caza monomotor de largo radio de acción que entró en servicio con las fuerzas aéreas aliadas mediada la Segunda Guerra Mundial. Su importancia se debió a que era un arma poderosa y versátil, capaz de cumplir misiones tan

En febrero de 1945, las tropas estadounidenses descargaron 8.000 toneladas de explosivos en los bombardeos que se hicieron en los días anteriores al ataque. 110.000 hombres asaltaron la isla en el mayor desembarco de marines de la historia. La operación estaba planeada para tener una duración no mayor de diez días.

Los japoneses contaban con 21.000 hombres en la isla aproximadamente, estaban armados con fusiles, ametralladoras, granadas y morteros. Para resistir el ataque, crearon una serie de túneles, sobre todo en el monte Suribachi, desde donde buscaban contraatacar a los soldados que invadían suelo sagrado imperial.

La estrategia del general Tadamichi Kuribayashi, comandante de la defensa de Iwo Jima, fue cambiar la amplia defensa en la playa por una red de túneles acompañada de una gran fortificación de búnkeres en el norte de la isla. Además, prohibió a sus oficiales que usaran el combate “banzai”, o ataque suicida contra las tropas enemigas. Quería que cada vida japonesa que se perdiera le costara muchas bajas a los norteamericanos, ya que estos tendrían que entrar en los túneles a buscarlos. Kuribayashi mentalizó a sus hombres para que entendieran que ninguno volvería a casa, hasta el último soldado imperial daría la vida por la defensa de la isla haciendo pagar un altísimo precio al destacamento estadounidense.

Después de 34 días, la batalla de Iwo Jima culminó. Los soldados norteamericanos sumaron 24.480 bajas y los japoneses 20.703. Solo se capturaron 216 soldados imperiales como prisioneros. La resistencia por parte de los que defendieron la posición fue notable. Los soldados japoneses sobrevivieron gran parte del tiempo alimentándose de gusanos que consiguieron en las cuevas y con apenas agua para beber.

Cartas desde Iwo Jima es la historia del general Kuribayashi. También es la visión de los soldados japoneses que resistieron en las cuevas combatiendo por la isla. Son las palabras de sentimental confesión escritas a los seres queridos antes del momento del inevitable sacrificio en nombre del imperio.

5.1.2.1 Funciones de los personajes

I. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de la búsqueda

El relato comienza cuando el héroe ha partido para cumplir con su misión y se acerca el encuentro con el agresor. Abandonó el hogar y sigue las órdenes que le dio su gobierno. Muchas historias bélicas dan inicio justo antes del encuentro con el agresor en la batalla. Pero *Cartas desde Iwo Jima* muestra el momento anterior al combate y deja para el universo global de la historia¹⁰⁶ los motivos que hacen que el protagonista parta desde su región.

El general Kuribayashi llega a la isla de Iwo Jima con la misión de defenderla ante el inminente ataque estadounidense. El sentimentalismo como atributo del héroe se hace presente en las primeras frases pronunciadas por el personaje a partir de la remembranza del hogar:

Hoy me dirijo al puesto donde me esperan mis hombres, estoy decidido a servir a mi país y dar la vida por él. Creo que lo dejé todo organizado, pero siento no haber podido arreglar el suelo de la cocina. Quería hacerlo, pero tuve que irme antes y me tiene preocupado; asegúrate de que Taro se encargue de ello.

Kuribayashi recuerda a su esposa y le escribe en tan difícil periodo. Usa una carta para invocar la vida que ha dejado atrás. Es consciente de la situación en la que se encuentra su país tras años de avance enemigo. Sabe que las posibilidades de defender la isla y lograr la victoria son mínimas, al igual que salir con vida de aquel lugar. Así, se manifiesta otro atributo: la resignación. La situación a la que se enfrenta el general hace que se prepare para el momento del sacrificio.

El general Kuribayashi (Ken Watanabe) es un militar japonés entregado a su profesión y a su país. La sabiduría será su gran arma contra el único enemigo con el que jamás quiso combatir. Es un hombre formado dentro del estricto

¹⁰⁶ Según David Bordwell (2002: 61), es: “el conjunto de todos los eventos en una narración, tanto los presentados de manera explícita como los que el espectador infiere”.

código de honor y la disciplina del Imperio, pero su pensamiento también está influenciado por los viajes que ha realizado. Especialmente recordará la experiencia vivida en Estados Unidos, que lo transformó profundamente. Su coherencia y sensatez serán ejemplo para sus tropas, que lo seguirán hasta el fin.

De otro lado, mientras cava trincheras en la playa, el soldado Saigo reniega de su misión, “¡maldita sea, que se la queden los norteamericanos!”, y debate con otro soldado, quien le contesta que la isla es suelo sagrado de la patria. Saigo continúa renegando y es sorprendido por el capitán Tanida: “¿qué dices soldado?”, reclama el oficial en tono marcial y con mirada desafiante. El soldado se pone firme, saluda asustado al comandante y, en tono enérgico, le responde: “que si vencemos a los estadounidenses, podremos irnos”. Los dos soldados terminan siendo azotados por su indisciplina.

Saigo (Kazunari Ninomiya) es la representación del soldado rebelde, que cuestiona la situación en la que se encuentra. Fue obligado por el régimen a combatir lejos de casa, añora su hogar y vive una dura transformación personal durante el tiempo que pasa en las cuevas. Siempre tiene conflictos con sus estrictos superiores por su debilidad y su indisciplina. Solo hay un comandante a quien admira, el general Kuribayashi, que es fundamental en el desarrollo de su historia.

En la película, lo masculino se presenta en la disciplina extrema que los comandantes exigen de los soldados japoneses. El honor militar impide cualquier demostración de debilidad y la castiga con severidad. La misión encomendada por el emperador está por encima de todo. Es un orgullo servirle y, por eso, se debe estar dispuesto a luchar hasta entregar la vida. Y esta filosofía no es una opción, es una norma que se debe cumplir sin cuestionamientos.

La masculinidad sobresale en el relato cuando la misión y la disciplina conllevan persistentes esfuerzos. Justo después de llegar, el general Kuribayashi conoce a los comandantes que están dirigiendo las operaciones en la isla. Se dirige al oficial encargado, el almirante Ohsugi:

Kuribayashi: —Almirante, no tiene buen aspecto.

Ohsugi: —No es nada. El agua de aquí no me sienta bien.

—Lamento oír eso.

—A su alojamiento se va por aquí.

—Antes quiero visitar la isla.

— ¿Cojo un vehículo?

—No, caminaremos. Andar es saludable, tal vez sea eso lo que necesita.

Kuribayashi y los altos oficiales recorren la isla a pie durante horas sin importar las distancias ni el calor. El general siempre está dispuesto a dar su mayor esfuerzo para conseguir el objetivo. La masculinidad japonesa se destaca en la disciplina y la voluntad del héroe comandante. Kuribayashi no descansa, quiere conocer todos los rincones de la isla y no duerme revisando planos y creando estrategias que puedan hacer frente a la ofensiva enemiga.

Mientras el general Kuribayashi recorre la isla en un primer reconocimiento, encuentra que el capitán Tanida golpea a los soldados y le ordena que se detenga.

Kuribayashi: — ¿Qué hace?

Tanida: —Hacían comentarios desleales.

—Entiendo... ¿Y le sobran tantos soldados, capitán, que puede dejarlos inútiles?

—No, señor.

—Pues deje de golpearlos. En vez de eso, prívelos del rancho. Un buen capitán usa el cerebro, además del látigo.

El general se ríe mientras corrige en tono amable al oficial. Luego hace que se detengan las excavaciones de trincheras en las playas. Esto no es bien recibido por el resto de oficiales, que lo ven como un despropósito y creen que así se le regala al enemigo el acceso a la isla.

Kuribayashi analiza sus posibilidades y aprovecha al máximo sus recursos. Una de sus características es la sabiduría que demuestra en muchos momentos del filme, al defender a sus hombres de sus propios oficiales, obcecados con la

disciplina extrema, y buscar soluciones lógicas a los múltiples problemas que se le plantean en cada momento. Este personaje posee la sabiduría del oficio y la coherencia que le ha dado entender un mundo más amplio que el de Japón.

Mientras recorre las playas de la isla, en donde cree que pueden desembarcar los norteamericanos, el general se encuentra con el teniente coronel Nishi, que aparece galopando en su caballo. Ambos demuestran la alegría del encuentro, aunque no se conocen. Nishi va a ser muy importante para apoyar la misión del héroe y se convierte en su aliado, pues comparten la forma de pensar en cuanto al combate que se avecina y al enemigo al que se enfrentan. Tanto el general como el coronel son oficiales de caballería, y los dos tienen algo en común que es de gran importancia para el desarrollo posterior de la historia: ambos vivieron en algún momento en los Estados Unidos.

El barón Nishi (Tsuyoshi Ihara), como también se le conoce, es el aliado y el confesor de Kuribayashi. Hace que este se sienta respaldado en las decisiones que no son bien aceptadas por el resto de oficiales, quienes cuestionan al comandante por cambiar todos los planes de defensa de la isla.

Nishi es un oficial joven, apuesto y campeón olímpico de equitación. Es un militar hábil y también muy admirado por sus hombres. Por su historial deportivo, es una celebridad en su país. Cuando conoce al general en la playa, el comandante le pide que le hable del caballo con el que ganó en las olimpiadas. Nishi saca una foto del bolsillo de su chaqueta y le muestra a su semental Urano. Todos los soldados llevan fotos que los acompañan en los momentos en los que añoran el hogar. En el caso del coronel, queda demostrada cuál es la importancia que le da a su animal.

El general invita al coronel a compartir la cena esa noche, le dice que le apetece una copa. Nishi habla del daño que el enemigo ha hecho a la flota imperial y de la escasa fuerza aérea y naval de ataque que les queda. Kuribayashi desconoce las consecuencias de la batalla de las Marianas¹⁰⁷, y Nishi le confirma el golpe certero que han sufrido por parte de la armada estadounidense.

¹⁰⁷ También conocida como la batalla del Mar de Filipinas. Ocurrió entre el 19 y el 20 de junio de 1944. John Campbell resume los hechos ocurridos: “Los 9 portaviones, 5 acorazados y 41

Molesto, le dice al coronel: “el Cuartel General Imperial no solo engaña al pueblo, sino también a nosotros”. Este le responde que, en su sincera opinión, lo mejor sería hundir la isla enviándola al fondo del mar. El general, agradecido, le pregunta sonriéndole por qué aun así ha venido. Comparten unos tragos y cenan.

El general héroe demuestra en la secuencia su atributo rebelde. Cuestiona la misión que les ha encomendado Tokio, una operación suicida para la cual no cuentan con recursos y sobre la que, además, se les oculta información. La confesión, como manifestación de rebeldía, aparece en la película en las palabras de los dos oficiales que usan la tienda como lugar de fraternización. Otra vez, el refugio de los soldados sirve de espacio para la demostración sentimental, dentro de los códigos que la masculinidad permite.

Kuribayashi se muestra permanentemente en contra de las normas y de la estrategia de los militares japoneses. Su amplitud de pensamiento lo hace sagaz en el momento de crear la defensa de la isla, a diferencia de los otros comandantes. Cuestiona la disciplina cerrada de un ejército que busca morir según estrictas e inútiles normas conservadoras.

El coronel Nishi escucha el inconformismo de los oficiales bajo el mando del general y le advierte de una posible confabulación en su contra. Kuribayashi le responde diciéndole que ahora no tienen tiempo de eso.

Llegan refuerzos a la isla para defenderse de la invasión estadounidense y entre estos aparece Shimizu (Ryo Kaze), que, como todos los personajes de la película, se presenta mientras lee una carta que escribe al hogar recordado: está dirigida a su madre y en ella le informa de su traslado. Shimizu entra a convivir en el mismo pelotón de Saigo y Nozaki, que lo reciben con desconfianza al enterarse de que ha sido formado en la escuela Kenpeitai¹⁰⁸. Los soldados creen que ha

cruceros destructores de la flota combinada japonesa estaban preparados para una ocasión como la que se les presentaba. El almirante Osawa, comandante de las operaciones, envió la flota a Saipán, con la esperanza de que los 473 aviones que transportaba, apoyados por un centenar de máquinas con base en las Marianas, inclinaran la balanza a favor de Japón. El desastre fue casi inmediato. Los submarinos y la aviación norteamericana hundieron tres cruceros y derribaron 411 aviones japoneses. Era el fin de la aviación japonesa transportada por la flota combinada” (1993, 85).

¹⁰⁸ Era un organismo perteneciente al Ejército Imperial Japonés que cumplía funciones de

venido a delatar a los rebeldes que cuentan en sus cartas la verdad de lo que acontece.

La hora de la comida motiva la confesión y el recuerdo, el sentimentalismo latente durante toda la película se hace presente en cada momento de la cotidianidad de los soldados. Saigo recuerda y le cuenta a Nozaki cuando tenía una panadería en la que trabajaba con su esposa y de cómo los kenpeitai tomaban lo que querían para dárselo al gobierno. Le dice que se lo llevaron todo y tuvieron que cerrar el negocio. Nozaki le responde que debió de ser duro para su mujer quedarse sin tienda y sin marido.

Saigo recuerda el momento en el que le informaron que tenía que ir a la guerra, mientras su esposa rogaba para que no se lo llevaran, pues solo se tenían el uno al otro. Ella estaba embarazada, y las mujeres que acompañan al mensajero del gobierno, con demostraciones de falsa celebración adoctrinada, le daban ánimos diciéndole que todas han enviado a sus hijos y esposos a la guerra, que todos deben poner de su parte y que al menos ella tiene la suerte de que su hijo mantendrá vivo el apellido.

Desde el mismo momento en el que eran llamados a la guerra, los soldados sabían que su destino era el sacrificio. Este atributo del personaje bélico le da el tono nostálgico y nocturno a la historia. Si lo único que queda es la muerte, la mejor opción para la hermandad militar es la de recordar lo que más se añora. Saigo escuchaba a su esposa entre llanto diciendo que nunca nadie volvió de la guerra, teme por su futuro y el del niño que espera, él le promete al hijo en el vientre de su madre que volverá.

Pablo Pérez Rubio aclara acerca del sentimentalismo en los recuerdos:

En el universo melodramático, el pasado, aunque no mostrado, está constantemente presente en cada gesto, en cada lugar, en cada rostro. Esta presencia es siempre significativa, no explicativa, pues el cine puede recurrir tanto al uso del *flashback* como a la explicación verbal de una

policía militar y de policía judicial coordinado por el Ministerio del Interior. Durante la Segunda Guerra Mundial fueron usados por el gobierno imperial para guardar la lealtad del pueblo y para acabar con cualquier presunta insubordinación que se pudiera dar dentro del país.

situación pasada. En los géneros épicos (*western*, aventuras), por ejemplo, apenas se dan las soluciones técnicas. Pero, como corresponde a un tipo de relato basado en el tiempo, es habitual que muchos melodramas presenten una estructura de narración retrospectiva; una lección que parece consecuente con el protagonismo que en ellos adquieren la memoria y el recuerdo como ejes vertebradores (2004: 245).

Los soldados ahora trabajan en las cuevas siguiendo las órdenes del general Kuribayashi, que accede a la petición de sus oficiales de dejar nidos de ametralladora en la playa para contraatacar cuando se dé el desembarco enemigo. El capitán Tanida explica a los soldados cuál va a ser la estrategia de defensa de la isla y señala en un plano los posibles puntos por donde intentará ingresar el invasor y desde donde se le va a esperar con fuego cruzado. El oficial se dirige a sus hombres.

Tanida: —Es un hecho que nos superarán en número en todos los sectores. Pero tenemos una gran ventaja. ¿Alguien sabe cuál es?

Shimizu: — (Se pone de pie y responde). Que los norteamericanos son inferiores a los japoneses.

—Muy bien, Shimizu. ¿Y por qué?

—No son disciplinados y dejan que sus emociones se interpongan.

—Correcto. (El capitán señala una fotografía de soldados enfermeros estadounidenses). Este es el uniforme de los médicos norteamericanos, vuestros objetivos. Ellos arriesgarán la vida de muchos soldados para salvarlos. ¿Entendido?

La disciplina extrema era un destacado valor del bando japonés. La supremacía de la nación nipona tenía que imponerse sin importar la forma o los medios, así esto significara no respetar los convenios internacionales en tiempos de guerra.

La masculinidad del ejército japonés se demuestra en las actitudes de orden y devoción por la nación. La disciplina y la voluntad tenían como fin el sacrificio, que se convertía en un deber moral. Estos atributos son recurrentes en la historia y aparecen personificados en los oficiales, que creían ciegamente en su

superioridad. Las emociones del bando enemigo eran mostradas como debilidad, algo inaceptable para la masculinidad japonesa.

La fechoría que ha obligado el viaje del héroe la comete la Fuerza Naval Estadounidense, cuando avanza en el control de las Islas del Pacífico que se encontraban bajo dominación japonesa. Aparecen los cazas estadounidenses y atacan objetivos estratégicos tratando de alcanzar el mayor número de bajas posibles en el bando nipón. Desde ese momento, la isla se convierte en blanco de constantes bombardeos. Por primera vez, los soldados japoneses tienen contacto con el enemigo y con su temida superioridad.

Esta película se centra más en los momentos simbólicos nocturnos que a la fase de la acción en el combate diurno; las batallas no son tan comunes. Para Clint Eastwood, lo importante era descubrir las similitudes entre los bandos que pelearon en el Pacífico, a partir de sus reflexiones y de las emociones que se generaron durante el enfrentamiento.

El coronel Nishi corre en búsqueda de su caballo y lo encuentra tendido agonizando, se arrodilla ante él tratando de darle consuelo. La muerte se hace presente y las manifestaciones sentimentales masculinas que acompañan al sacrificio toman mayor relevancia. Ahora el general y sus hombres tendrán que refugiarse en las cuevas para soportar los bombardeos, a la espera de que el enemigo aparezca para tener oportunidad de contraatacar.

El héroe, al igual que sus hombres, espera y dedica su tiempo a recordar y a escribir. Le gusta dibujar para evocar los mejores momentos de su vida, a los que se aferra. Kuribayashi es informado de que la flota estadounidense ha zarpado desde Saipan¹⁰⁹. El ataque es inminente.

El general ordena preparar las tropas y da un discurso a sus hombres que es escuchado a través de la red de altavoces que comunican a las cuevas.

Kuribayashi: — Hombres..., ha llegado el momento de demostrar vuestro valor. Como miembro del honorable Ejército Imperial, confío en que

¹⁰⁹ Es la mayor de las Islas Marianas del Norte. Actualmente, son un estado libre asociado a los Estados Unidos. Cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial, estaban controladas por el Imperio del Japón.

combatiréis con honor. Esta isla tiene suma importancia para Japón. Si la isla cae, el enemigo la utilizará como base para atacar a nuestra patria. ¡Por la patria, nuestra patria, hasta el último hombre! Nuestro deber es detener al enemigo aquí. Nadie tiene derecho a morir hasta haber matado a diez soldados enemigos. No esperéis regresar a casa con vida. Yo estaré siempre delante de vosotros. (Se quita su gorra militar y se inclina haciendo una venia). Larga vida al emperador. ¡Banzai!, ibanzai!, ibanzai!¹¹⁰. (Los soldados responden al tradicional grito de guerra japonés).

Con su discurso, el general Kuribayashi hace un llamado a sus hombres para el sacrificio. La muerte es inevitable y se tiene que entregar la vida con honor. El fin último es la nación japonesa y solo se la puede defender con disciplina.

Los soldados comen en las cuevas preparados para el combate. El capitán Tanida ordena a Saigo vaciar el cubo que sirve de letrina. Al salir del escondite, el soldado descubre a la gigantesca flota enemiga, que comienza disparar desde el mar. La fase de la batalla comienza para el héroe Kuribayashi y sus soldados.

II. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate

El general observa cómo desembarcan por toda la playa los marines. Extensas filas de barcas dejan a los hombres en tierra y se retiran, mientras los cazas sobrevuelan el área de invasión. Kuribayashi no permite abrir fuego hasta que la playa esté llena, para lograr una mayor cantidad de bajas. Aun en ese momento uno de los oficiales protesta por no disparar antes de que el enemigo pise tierra.

Los japoneses abren fuego cruzado desde los nidos de ametralladora y desde los puntos principales en donde se han ocultado los cañones y morteros. Los marines caen por cientos en el inicio del contraataque. En el lado japonés, los primeros en ser destruidos son los nidos de ametralladora, con los que Kuribayashi no estaba de acuerdo. Al comienzo del combate, se golpea al ejército japonés, pero son mayores las bajas enemigas. La defensa del estratégico monte Suribachi está intacta.

¹¹⁰ Frase en honor al emperador y a su larga vida.

El bando estadounidense tiene como primer objetivo tomar el control del monte Suribachi y del aeródromo de Motoyama. Para lograrlo, lanza un ataque por dos frentes. Ante la superioridad norteamericana, los japoneses comienzan inevitablemente a perder posiciones.

Cuando el Suribachi está a punto de caer, el coronel Adachi, encargado de su defensa, solicita una operación suicida. El general no lo autoriza y le ordena luchar hasta el final reorganizándose. El coronel insiste en que quiere morir con honor, pero Kuribayashi le ordena que siga luchando. Saigo, que está ubicado en la defensa del monte, escucha casualmente la conversación. El coronel Adachi le da una orden escrita para que se la lleve al capitán Tanida. Adachi desobedece la orden del general y ordena el suicidio.

Saigo encuentra al capitán, le entrega la nota e intenta explicarle que ha oído la orden de huir por parte del general. A lo que él responde: “huir es de cobardes”. Y dice a sus hombres que, como honorables soldados del emperador, lo único que pueden hacer es suicidarse.

Isolde Standish, autor del libro *Myth and masculinity in the japanese cinema* (2000: 133), plantea algunas reflexiones acerca del personaje heroico y su función en el sistema de poder a partir de la trilogía bélica *The human condition*¹¹¹ (Masaki Kobayashi, 1959):

Dentro de la narrativa fílmica, las relaciones de poder son examinadas en su punto más bajo de aplicación en la jerarquía social. El individuo dentro de esta concepción es retratado como un elemento activo de las relaciones de poder y no como mero objeto pasivo interpretado sobre las formas de poder institucional. Esto es evidente en la naturaleza universal de las relaciones sociales, donde el individuo es el agente de su propia subyugación mientras simultáneamente funciona como agente de control de otros individuos (2000: 133).

¹¹¹ Es la historia de un objetor militar japonés que prefiere hacerse kenpeitai para no estar luchando con el ejército en el frente. Es enviado a servir en el control de una mina en la Manchuria, ocupada por el Imperio, y termina siendo víctima del sistema que aborrece, pero por parte del bando soviético.

El atributo de la masculinidad en la férrea disciplina japonesa era la demostración de las relaciones de poder y de control que se lograban a partir de las estrictas normas a las que obligaba el honor militar. Personajes como el del capitán Tanida servían de figuras útiles para los intereses del gobierno dictatorial nipón, que les instruía en el mantenimiento y ejemplificación del exagerado orden a la vez que los esclavizaba dentro del sistema que preservaban.

Esta reflexión esclarece el sentido de otro atributo genérico del personaje bélico. En el caso japonés, el sacrificio no era más que el resultado de la acción requerida por la estructura de poder militar, no una demostración de entrega por la hermandad de soldados. El fin último de la organización política gubernamental era el control hasta la muerte ejecutada en el suicidio. De esta manera, el ejército lograba eliminar cualquier posibilidad de rebeldía.

Nozaki llora y se aferra a las fotos de su familia mientras dan el grito de “banzai”. El oficial se despidе de sus hombres. Uno a uno toman una granada de fragmentación, la activan y se la ponen contra el pecho para caer muertos tras la explosión. El capitán toma su pistola, apunta a su cabeza y dispara¹¹². Saigo y Shimizu huyen del lugar después del suicidio del oficial.

Nozaki evoca los recuerdos de su familia con las fotos que tenía en sus manos y llora por su inevitable muerte. Toma la granada y la pone en su pecho como lo hacen todos los demás. El sentimentalismo aparece en las fotografías, que, como se ha descrito, conforman un importante elemento narrativo del género bélico.

Saigo prefiere tener una oportunidad más de sobrevivir y sigue luchando contra el enemigo, como ordenó el general Kuribayashi. Él y Shimizu logran llegar a donde está ubicado el teniente Ito. El oficial los trata de traidores por haber abandonado el Suribachi, tenían que haber muerto al igual que los otros soldados defendiendo esa posición. Los llama cobardes y les ordena que se

¹¹² Emiko Ohnuki-Tierney (2007: 19) afirma que el suicidio de los soldados en el filme refuerza el estereotipo del guerrero japonés que sucumbe ante la propaganda del gobierno. La dictadura imponía cínicamente la mística del samurái a los reclutas, muchos de los cuales provenían de zonas rurales pobres.

arrojados. Cuando está a punto de asesinarlos con su espada, se presenta el general.

Kuribayashi: —No mate innecesariamente a mis soldados. Suelte la espada. ¡Suéltela!

Ito: — (Saluda al general de forma militar). Estos hombres han huido del monte Suribachi.

—Yo ordené que los supervivientes se retiraran a las cuevas del norte.

—Lo siento mucho, general. Es solo que el Suribachi ha caído.

Lo individual del inconforme general se separa de la noción colectiva de lealtad y orden que impone el Estado. El heroico protagonista se libra de la opresión metódica de la que sus oficiales son parte y víctima a la vez.

La actitud rebelde del héroe tiene gran importancia en la construcción del personaje. Con sus acciones replantea el imaginario que ha existido de las fuerzas niponas en la Segunda Guerra Mundial. El general sobrepone el fin último de la misión a las demostraciones extremas de disciplina.

El valor de entregar la vida en el campo de batalla es distinto en ambos bandos. Los comandantes japoneses ordenan permanentemente a los soldados no detenerse por los heridos mientras avanzan en el terreno. La esencia del sacrificio en la infantería estadounidense es entregar la vida por el compañero de trinchera. La muerte es una acción individual que redime cuando salva a la familia militar, no cuando se realiza a partir del honor impuesto por normas de orden colectivo.

El teniente Ito siempre se manifiesta en contra de la forma de actuar del general. Es el oficial que representa la fuerte disciplina del militar japonés capaz de matar a sus hombres por supuestos actos de cobardía. La masculinidad japonesa castiga la debilidad con la muerte. Este principio está por encima de la estrategia militar.

Al igual que Tanida, Ito era otro agente útil del sistema de poder gubernamental. Su final es tan contradictorio como la filosofía militar que promovía: al suicidarse intenta destruir algún vehículo enemigo, pero lo busca

de forma tan equivocada que termina siendo uno de los pocos prisioneros sobrevivientes. Con estos personajes el filme plantea las incoherencias a las que estaban obligados no solo los soldados sino toda la nación japonesa en tiempos de guerra.

Para muchos de los sobrevivientes japoneses, haber regresado a casa, más que una fortuna, fue el castigo por el deshonor de no haber entregado la vida por la “sagrada patria”. “Caer prisionero era inexcusable, se debía luchar por todos los medios hasta la muerte”¹¹³, confesiones como esta son comunes en las entrevistas que, años después de la guerra, han dado los excombatientes en múltiples reportajes.

En el cine bélico norteamericano, el modelo de grupos de infantería puede llegar a sacrificar a seis soldados para rescatar a uno solo, ese es el caso de *Salvar al soldado Ryan*. Nunca se deja al compañero herido por eliminar al enemigo.

Kuribayashi, militar que estudió en los Estados Unidos, es presentado como un héroe clásico que comprende el valor del sacrificio. Esto se evidencia en los atributos que demuestra durante el relato: rebeldía, sentimentalismo, sabiduría en el combate y sacrificio son todas características notables del general, que, además, son propias del arquetipo bélico de Hollywood; lo que lo convierte en un guerrero con señaladas influencias norteamericanas.

Las cuatro secuencias que encaminan el final del relato son muy significativas. La selección de imágenes ejemplifica los atributos del personaje bélico. El género bélico clásico es representado con demostraciones características, que culminan con la interpretación del director sobre el heroísmo en el tradicional enemigo.

Los combates prosiguen y las fuerzas estadounidenses avanzan. En la ubicación que defienden los hombres del coronel Nishi cae un marine herido. El oficial ordena llevarlo dentro de la cueva y sorprende a sus hombres cuando manda curarle, a pesar de las pocas medicinas que les quedan. Los soldados protestan

¹¹³ Kasuo Sakamaki exprisionero japonés entrevistado para el documental *El precio de la paz*.

diciendo que los estadounidenses jamás curarían a un japonés herido. El coronel les responde preguntando si han conocido a algún soldado de ese país.

Después de un rato, luego de que el enfermero japonés ha vendado la herida del joven marine, Nishi regresa y dice a sus hombres que interrogará al prisionero en busca de información.

Nishi: — (Comienza a hablar en inglés). ¿De dónde eres soldado?

Marine: —Soy marine de la compañía Alfa.

—Vale, marine. Quería decir, ¿dónde naciste? Viví algún tiempo en California. ¿Conoces a Mary Pickford o a Douglas Fairbanks?

—Seguro, todo el mundo los conoce.

—Son amigos míos. Estuvieron en mi casa en Tokio.

— ¿En serio? ¿Es usted famoso?

—Participé en las Olimpiadas de Los Ángeles en 1932.

— ¿Eso es verdad?

—En esta foto estoy a lomos sobre mi caballo, saltando.

— (Salpicado por su sangre, toma la foto y sonrío admirado). ¡No fastidie! Oklahoma, de allí soy.

— (Tiende su mano para estrechar la del soldado y se presenta). Takeichi.

Marine (le da la mano al oficial nipón y le responde): —Sam.

Los soldados del coronel quedan asombrados ante la amabilidad con el enemigo. Saigo y Shimizu, que han logrado llegar hasta allí, observan silenciosamente la amable conversación.

En otra secuencia, Saigo, rebelde y quejándose como siempre, le dice a Shimizu que no le importa que lo delate y lo tomen prisionero por desleal. Shimizu le confiesa a su compañero cómo fue su historia en el Kenpeitai: al poco tiempo de comenzar, fue expulsado por negarse a matar un perro de un hogar que no tenía izada en su casa la bandera de Japón.

Disparó al aire mientras su comandante lo esperaba fuera, y al retirarse los ladridos del animal lo delataron. Indignado por la desobediencia, el comandante

volvió, mató al perro ante la familia que lloraba, y golpeó al soldado llamándolo débil y traidor. Finalmente, fue expulsado por su desobediencia. Saigo le dice: “no estés tan triste, al menos ahora solo te odia el enemigo”; y sonríe.

El héroe Kuribayashi, refugiado en su cueva, recuerda, dibujando en un papel, el momento más importante de su visita a los Estados Unidos. Comienza a narrar la remembranza a partir de una carta que le escribe a su esposa y en la que describe la cena de despedida que se hizo en su nombre. En la celebración, el oficial estadounidense de más alto rango pidió la atención de los asistentes para entregarle un obsequio a Kuribayashi, como muestra de amistad al que, en ese momento, era capitán del Ejército Imperial Japonés.

El comandante le entregó una pistola Colt 45¹¹⁴ y le dijo que era algo que debía tener todo oficial de caballería. Visiblemente emocionado, Kuribayashi agradeció el regalo y la amistad de los militares norteamericanos. En la cena, los oficiales estaban acompañados de sus esposas. La que acompañaba al comandante le preguntó al oficial japonés:

Esposa del comandante estadounidense: — ¿Cómo se sentiría si Estados Unidos y Japón entraran en guerra?

Kuribayashi: —Creo que serían unos magníficos aliados.

Comandante estadounidense: —No, quiere decir un país contra otro.

Kuribayashi: —Estados Unidos es el último país al que debería enfrentarse Japón. Pero, si eso ocurriera..., cumpliría con el deber hacia mi patria.

Esposa del comandante estadounidense: —Es decir, que, si Bertie (señalando a su esposo) estuviera en el otro bando, ¿le dispararía?

Kuribayashi: —Tendría que seguir mis convicciones.

Comandante estadounidense: — ¿Sus convicciones o las de su país?

Kuribayashi: — ¿No son las mismas?

Comandante estadounidense: —Habla como un auténtico soldado.

¹¹⁴ Pistola semiautomática, estándar del ejército norteamericano entre 1911 y 1985.

Esposa del comandante estadounidense: —Eso es horrible. Bertie, estás muerto.

Kuribayashi: — ¡No!, ¡no! ¡Eso jamás!

Los oficiales se rieron y celebraron fraternalmente. De nuevo, se muestra al general recordando frente a la imagen que ha dibujado.

El coronel Nishi regresa junto al marine, que ha muerto. Toma las manos del joven, lo cubre con una manta y encuentra un papel que tenía a su lado. El segundo oficial le pregunta si son planes enemigos, y Nishi le responde que es tan solo una carta de su madre.

El coronel se la lee a sus hombres:

Sam, te envió por correo un par de libros. Espero que te gusten. Ayer los perros hicieron un agujero bajo la verja, escaparon por el barrio. Para cuando los encontramos, los gallos de los Harrison estaban aterrorizados. No te preocupes por nosotros, límitate a cuidarte y a volver sano y salvo. Recuerda lo que te dije, haz siempre lo correcto... porque es lo correcto. Rezo para que esta guerra tenga un pronto final y regreses sano y salvo. Te quiere, mamá.

El coronel levanta la mirada afligido. Ve que sus hombres se encuentran igual. Pero una explosión fuera de la cueva rompe con el emotivo momento y todos vuelven al combate.

Hilario J. Rodríguez explica acerca de la figura del enemigo:

La guerra se fundamenta especialmente en la ignorancia que los ejércitos suelen tener con respecto al verdadero rostro de sus enemigos. Se lucha contra otros porque no se les ve lo bastante cerca como para saber quiénes son. Cuando alguien descubre el rostro de sus enemigos, se hunde (2006: 215).

Con la carta de su madre, el marine enemigo es vinculado a la hermandad militar japonesa. Los soldados nipones reconocen que esas mismas palabras las podrían haber escrito sus propias madres.

El recuerdo del hogar, simbolizado en el papel que guardaba el marine, sirve como factor de identificación común entre dos ejércitos enemigos. Las emociones creadas por la evocación del ser querido establecen razones sentimentales que transforman el imaginario maléfico del agresor y lo convierten en una víctima más de la situación.

En la conversación entre Saigo y su compañero, los soldados usan la palabra para confesarse y así descubren la verdad de cómo Shimizu llegó a la isla.

Los militares tienen la necesidad de expresar las emociones contenidas ante la cercanía de la muerte. El recuerdo y su manifestación sentimental convierten el combate en un melodrama en el cual los miembros de la hermandad encuentran protección y resignación. La reunión para evocar recuerdos es característica del género bélico en el modelo de agrupaciones de infantería; en esta película la confesión se convierte en uno de los atributos más destacados de sus protagonistas.

La compasión que mostró Shimizu con el perro de la familia nipona, al ser un signo de debilidad, fue castigada severamente por la masculinidad de la disciplina militar. Lo mismo ocurre cuando este mismo soldado japonés es capturado por el bando enemigo luego de que intentara desertar.

Los dos marines a los que se les ordenan cuidar a Shimizu se comportan de igual forma que el autoritario comandante kenpeitai. No tienen reparo en disparar a sangre fría contra el soldado desarmado, para evitar así tener que quedarse atrás vigilándolo. Shimizu muere por la falta de compasión, la misma razón que le había llevado a la isla.

El asesinato de Shimizu plantea el sinsentido de la guerra: hombres con valores se convierten en asesinos que anulan cualquier posibilidad a la razón. Con esta acción, el director Eastwood muestra cómo en la guerra hubo crímenes de ambos lados.

Saigo descubre a su compañero Shimizu muerto, rompe a llorar mientras cubre la herida con la faja que había hecho la madre del asesinado. No importa de qué tipo sean las manifestaciones de masculinidad o los signos de indisciplina, la expresión sentimental de la que surge el llanto por el hermano caído es propia de los grupos de infantería. El melodrama es resultado de los fuertes lazos que crea la guerra.

Pablo Pérez Rubio escribe al respecto:

Si bien el cine bélico es una variante de la épica y muestra la acción de un héroe al servicio de una moral, de una causa común y de un pueblo, la variante que podríamos llamar *melodrama bélico* pone en escena al sujeto como víctima individual de un horror colectivo –casi siempre y bajo el prisma del relato justo e inevitable– provocado por la condición humana (2004: 189).

El general Kuribayashi evoca los momentos vividos con el bando enemigo. Así, suscita una profunda reflexión acerca de quiénes son aquellos a los que ahora está obligado a combatir. Sus mejores recuerdos, los que narraba en las cartas a su esposa, son los de la fraternidad que compartía con los oficiales del ejército estadounidense. En el momento de la cena de celebración, el héroe estaba vinculado a la familia militar que lo homenajeaba. Pero, años después, esta misma, por la transformación coyuntural del mundo, se había convertido en el maligno agresor que debía destruir.

El atributo sentimental del recuerdo impide que los vínculos se rompan. Y, aunque preferiría no hacerlo, el héroe tiene que enfrentarse al enemigo. Kuribayashi lo deja claro en la conversación que mantiene en la celebración. Sobrepone las obligaciones que tiene con su nación a la añorada amistad que evoca a cada momento. Los mismos oficiales estadounidenses exaltan ese pensamiento y admiran al oficial nipón.

En todo el relato el héroe tiene el dilema de cumplir con el deber que le reclama el Estado o seguir sus propias creencias personales, vinculadas a sentimientos de amistad y de familia. La pregunta que le hace el comandante norteamericano acerca de si prefiere sus convicciones o las de su país resume el conflicto que se

desarrolla dentro del personaje. Y, aunque finalmente el sacrificio sea inevitable, lo hará por razones muy distintas a las de seguir de forma obcecada normas establecidas en códigos de poder.

III. El héroe recibe una marca

El sentimentalismo dado en los recuerdos de los protagonistas militares identifica plenamente a los filmes del género. Y, en el caso de *Cartas desde Iwo Jima*, el recuerdo tiene más presencia y más peso que en otras películas bélicas. Aquí el atributo sentimental sirve para conocer las semejanzas entre el héroe y su enemigo.

El vínculo sentimental que crearon el coronel Nishi y el moribundo marine Sam es el mismo vínculo que mantiene el general Kuribayashi con sus recuerdos de Norteamérica. El filme, al descubrir al enemigo, encuentra más similitudes que diferencias, pues lo personifica dentro de los cánones que habían sido exclusivos del personaje heroico estadounidense.

La batalla de Iwo Jima está prácticamente perdida para el bando japonés; de hecho, lo estuvo desde su comienzo¹¹⁵. El coronel Nishi, tras una explosión, queda ciego y ordena a sus hombres reagruparse y dirigirse al encuentro del último bastión de defensa, liderado por el general Kuribayashi.

Se despide de sus guerreros e indica al segundo oficial que lo primero es conseguir agua para los soldados. En su discurso final, repite las palabras que escribió la madre del marine Sam: “hagan lo correcto... porque es lo correcto”. Maternalmente, el coronel les ordena a sus hombres huir, mientras ellos, identificados con su comandante, se ponen firmes y le rinden homenaje. Después de que los soldados salen de la cueva, el respetado oficial toma su fusil y se suicida.

Saigo y unos pocos soldados sobrevivientes llegan hasta la posición en la que se encuentra el general. Este lo reconoce y le dice que lo recuerda cuando casi pierde la cabeza. El soldado admite que no fue la primera vez que lo salvó, pues

¹¹⁵ Desde el punto de vista japonés, la batalla de Iwo Jima se asemeja a la de El Álamo. Allí tuvo lugar una heroica e inútil resistencia contra un poder enemigo abrumador y se mantuvo la lucha mucho más de lo que los invasores preveían (McCarthy, citado en Eberwein, 2010, 149).

en la playa ya había detenido al capitán que lo golpeaba. Kuribayashi lo recuerda y sonríe diciéndole: “no hay dos sin tres”.

Los personajes se refugian en la añoranza y escriben cartas que no tienen posibilidad de llegar a su destino. Saigo le escribe a su esposa; le dice que es un consuelo hacerlo y relata que sobreviven sin agua ni comida desde hace días: “hacemos cosas innombrables para sobrevivir; ya no hay salida, pero mi única preocupación sois tú y el bebé”.¹¹⁶

Saigo lleva lombrices para que el general coma, él escribe una carta.

Kuribayashi: — ¿Has venido desde el Suribachi? Habrá sido un viaje difícil.

Saigo: —Sí.

— (Sonríe). Eres todo un soldado.

—No, señor, soy un simple panadero.

— ¿Eras panadero? ¿Tienes familia?

—Esposa y una hijita que nació el verano pasado, en Ohmiya. Aún no la conozco.

—Es extraño. Yo me prometí luchar hasta la muerte por mi familia. Pero pensar en ella me hace difícil cumplir mi promesa.

Saigo sostiene el llanto mientras escucha la confesión del general. Kuribayashi es informado de que hay un mensaje por la radio y se dirige a escucharlo. Es una canción de los niños de Nagano, pueblo natal del oficial, dedicada a él y a sus hombres que luchan valientemente. El coro¹¹⁷ habla de una isla en el Pacífico de gran importancia para la seguridad del Imperio, por la que hay que luchar hasta la muerte.

El héroe comprende el mensaje al escuchar la canción proveniente de su ciudad: el futuro de la nación reclama su sacrificio. Kuribayashi rompe a llorar, guarda sus recuerdos en su baúl militar, sale preparado para la última batalla, se dirige

¹¹⁶ Ver ilustración en la página 440

¹¹⁷ El estado japonés llenaba textos infantiles con historias y canciones patrióticas que alababan a los soldados protectores de la nación (Ohnuki-Tierney, 2007).

a Saigo y le pide un favor: necesita quemar todos los documentos y su arcón militar. Se retira diciéndole: “no hay dos sin tres”.

El general, antes de la batalla, deja ver el atributo sentimental. Las emociones que experimenta al escuchar la canción de los niños japoneses y los recuerdos de su familia hacen que se transforme. La masculinidad militar da paso a la exaltación de la añoranza manifestada en el llanto. Este hecho impulsa al protagonista y lo pone en marcha para cumplir así con el ritual del sacrificio.

El héroe sale de la cueva y se dirige a sus hombres diciéndoles: “Aunque Japón haya perdido, nuestro pueblo alabará vuestra entrega. En el futuro llorarán y rezarán por vuestras almas, morid orgullosos por vuestra patria. Yo iré siempre delante de vosotros”.

Los soldados luchan con sus últimas fuerzas mientras Saigo quema los documentos. El general avanza y es herido gravemente por una explosión de granada. Su segundo oficial lo rescata. Los guerreros van cayendo uno a uno y Saigo encuentra las cartas escritas por sus compañeros. No las quema, abre un agujero en el suelo, mientras se muestra cómo el teniente arrastra al general para retirarlo de la zona de batalla.

Para Eberwein (2010), cuando Saigo entierra las cartas se establece una compleja conexión metafórica entre el general y el soldado. Ellos son los principales redactores y se vinculan a los escritos que el militar busca preservar. De esta manera, las cartas se convierten en algo más que una reliquia bélica, son la representación de los propios combatientes que las escribieron.

El relato, al preservar las misivas en el tiempo, consigue que los guerreros perduren en la eternidad. El espíritu heroico de lo realizado se comprueba a partir del atributo sentimental y de la necesidad de expresar la añoranza por el hogar. Los escritos conforman la memoria del sacrificio hecho en defensa de la nación.

El soldado entierra las cartas. La isla soporta los últimos combates. El teniente Fujita lleva al general a una zona alejada de los norteamericanos. Kuribayashi agradece al oficial y le ordena que lo mate cortándole la cabeza.

El teniente, resignado, levanta su catana, pero antes de dar el golpe recibe el disparo de un marine. Saigo aparece con una pala en la mano, corre al encuentro de su general. Este le pide un último favor: enterrarlo donde nadie lo encuentre.

El héroe mira hacia el horizonte, en donde está el mar, y recuerda cuando volvió a Japón después de su visita a Estados Unidos. Lo hace relatando la carta que le escribió a su esposa para decirle lo mucho que quería volver al país, aunque le entristecía dejar a sus amigos: “volví a casa, pero yendo sin compañía me sentí solo”.

Después toma la pistola que es recuerdo de la amistad de aquel viaje y le pregunta a Saigo: “¿sigue siendo suelo japonés?”. Este mira al horizonte y le responde que sí, aún es Japón. Kuribayashi dispara a su corazón mientras las lágrimas caen por el rostro del soldado, que aún mira hacia el mar. Luego Saigo cumple con la última petición de su comandante.

Kuribayashi usa la pistola Colt 45 para suicidarse, el arma es el objeto que significa el vínculo de amistad añorado durante todo el filme. El héroe no muere de la manera exigida por el ritual de honor japonés, no es decapitado con la catana a manos de otro oficial. En un acto personal, toma su querida pistola y se dispara en el pecho.

La manera en la que se da el suicidio es fundamental para comprender el valor simbólico del sacrificio. El general no muere por obligaciones de honor con el Estado, el teniente nipón finalmente no le corta la cabeza como obliga el ritual. No son las normas de la dictadura las que llevan a Kuribayashi a la muerte. Es su propia mano la que toma la pistola (valioso objeto de recuerdos) y dispara en el corazón (ícono emocional).

Hilario J. Rodríguez sostiene que “en el cine bélico (...) el héroe ha de ser alguien que renuncia a su individualismo, aunque eso conlleve su muerte” (2006: 212).

En el caso del general nipón, trasciende la motivación personal de rebeldía contra el sistema de poder y señala notablemente la individualidad del acto, que

se desliga de los códigos dictatoriales. Se hace hincapié en la diferencia que hay entre la muerte controlada por la doctrina que obliga al suicidio, y la muerte del general, que es ejecutada como un acto libre, determinada por los valores de hermandad de armas que caracterizan al cine bélico de Hollywood.

Varios marines descubren al cadáver del teniente Fujita y toman su espada. Asimismo, encuentran la pistola ensangrentada del general, que un marine se pone en el cinto. Luego descubren a Saigo, que se ocultaba y que, al ver al marine que lleva la pistola de su comandante, se llena de ira y ataca con una pala.

Sin dispararle, los marines logran detenerlo con un golpe en la nuca. Ahora Saigo está tendido en una camilla viendo el sol en el horizonte, sobre el mar. Así, se hace referencia a la imagen del sol naciente.

IV. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada

El sacrificio del general héroe en el relato transforma la imagen del tradicional enemigo estadounidense. La muerte de Kuribayashi servirá para el renacimiento del soldado Saigo como héroe que se lanza apenas con una pala a defender el honor hasta el último momento. El renacimiento heroico es simbolizado con el plano del sol en el mar, imagen que distingue al Imperio del Japón en su bandera.

En *Cartas desde Iwo Jima*, la redención no solo lleva al protagonista a un plano superior. Su sacrificio logra que todos los combatientes en la guerra del Pacífico sean reconocidos como iguales dentro de los valores y los atributos que se muestran en el general heroico.

Los malignos, sádicos y torpes adoctrinados japoneses¹¹⁸, representados en gran cantidad de filmes bélicos (entre ellos *El puente sobre el río Kwai*, *Objetivo*

¹¹⁸ Locke (2008) aprovecha el filme clásico de infantería *Battan* para definir el estereotipo racista del “peligro amarillo”: aquella representación del enemigo oriental caracterizado por su gran capacidad para el combate, su crueldad y su disciplinado adoctrinamiento. El oriental es reconocido como todo lo contrario al estadounidense, como alguien no occidental. Por tanto, es un no norteamericano, es decir, un *alien*, un extranjero. El imaginario del “peligro amarillo” sobrepasa la Segunda Guerra Mundial y llega a Vietnam convertido en el supersoldado asiático, la “horda amarilla”.

Birmania o Todos a una), renuevan su imaginario para convertirse en soldados que luchaban por su país y entregaban la vida valientemente mientras recordaban a su familia.

Isolde Standish, a propósito de *The Human Condition*, comenta la construcción del discurso positivo sobre los protagonistas japoneses bélicos:

En muchos de los filmes basados en la guerra del Pacífico y sus pruebas, hay una tendencia a enmarcar los papeles de los líderes en tiempos de guerra dentro de la estructura narrativa del héroe trágico. El espectador, por lo tanto, es animado a extrapolar desde el sujeto individual heroico hacia el todo de la nación (2000: 151).

La carta escrita por la madre del marine Sam revela la similitud entre ambos bandos. Los soldados nipones, al escuchar las palabras del coronel Nishi, que lee la misiva, sienten las mismas emociones que tendrían al recibir noticias de casa. La carta del estadounidense es como cualquiera de los escritos a los que dedican su tiempo el soldado Saigo o el general Kuribayashi, este último, un personaje creado dentro de valores característicos del militar del cine de Hollywood.

Con esto, el director señala que, pasado el tiempo, los bandos se igualan. El enemigo japonés, que siempre se había mostrado como un subyugado, descubre en esta película que forma parte de una fraternidad bélica similar a la del héroe¹¹⁹ estadounidense, en la que se valoran los fuertes lazos sentimentales entre guerreros.

Por tanto, el adversario cuenta con elementos narrativos comunes que hacen de los grupos enfrentados tropas similares que compartieron un momento histórico. Este mismo sentimiento fraternal por el enemigo es el que acompaña al héroe durante todo el relato. La guerra iguala a los bandos en la nobleza y en la crueldad, ambos lados tienen héroes y criminales.

¹¹⁹ Al igual que *Black Hawk derribado*, *Cartas desde Iwo Jima* forma parte de los filmes contemporáneos de infantería que cuestionan la guerra y su violencia empleando el realismo técnico en los combates. En ambos casos se justifica el sacrificio a partir de los fuertes vínculos sentimentales entre la hermandad militar.

Los soldados japoneses terminan resaltando los valores conservadores de las agrupaciones de infantería del género bélico, aquellas con las que la nación estadounidense se identifica tanto¹²⁰. Para esto, se valen del elemento narrativo que demuestra la similitud entre ambos ejércitos: la carta, representación del sentimentalismo en la añoranza característica del modelo clásico del género.

5.1.3 *Jarhead* (Sam Mendes, 2005)

El 2 de agosto de 1990, tropas del ejército iraquí, comandadas por el presidente Saddam Hussein, invadieron el Estado limítrofe de Kuwait. El agresor justificaba la acción militar alegando derechos históricos y económicos sobre este territorio y sobre los importantes yacimientos de petróleo en la zona.

Luego de agotar los recursos diplomáticos, una coalición internacional, en la que participaban 31 países bajo el mandato de las Naciones Unidas, respondió a la agresión iraquí con el objetivo de expulsar al ejército invasor. La coalición estaba liderada por las fuerzas militares estadounidenses, que habían movilizado a 415.000 de los 680.000 efectivos reunidos para la liberación del país aliado.

El 16 de enero de 1991 comenzaron las operaciones contra Irak con el lanzamiento de una importante cantidad de misiles Tomahawk¹²¹ sobre objetivos estratégicos para debilitar su poder militar.

La respuesta de Hussein fue lanzar misiles Scud¹²² contra Arabia Saudita e Israel, con el objetivo de que la nación judía entrara en el conflicto y así desestabilizar a la coalición. La estrategia iraquí no funcionó al dejar Israel su defensa en manos norteamericanas.

¹²⁰ Eastwood deja una reflexión sobre un tiempo anterior en el que los estadounidenses necesitaban héroes, y lo hace cuando ya no están seguros de estos, cuando las imágenes que describen la guerra de Irak son las de Abu Ghraib (Corliss, citado por Eberwein, 2010). Para Eberwein, estos filmes bélicos del director estadounidense contrastan las fotografías de las guerras contemporáneas con las del significativo momento en el que se puso la bandera estadounidense en Iwo Jima. Busca demostrar la doble perspectiva de muerte y pérdida soportada por todos los combatientes que participaron en la batalla, rememorando los devastadores efectos de la guerra en toda la humanidad.

¹²¹ Misil de crucero de largo alcance fabricado por Estados Unidos. Puede llevar cabezas explosivas u ojivas nucleares. Se puede lanzar desde diferentes tipos de navíos militares, incluidos submarinos.

¹²² Es la denominación que la OTAN dio al misil balístico soviético R-300 Elbrus. Fue creado en el periodo de la guerra fría y, posteriormente, Irak le introdujo mejoras en cuanto a su alcance.

La superioridad aérea de la coalición fue evidente y la mayor parte de los objetivos iraquíes fueron destruidos desde aviones cazas y bombarderos. Gran cantidad de explosivos cayeron sobre Irak y sus tropas se vieron obligadas a retroceder y a liberar así a la nación ocupada.

Las operaciones terrestres no fueron nada significativas y, dos días después de que los marines avanzaran sobre el área en conflicto, alrededor de 100.000 soldados iraquíes se entregaron.

El 28 de febrero de 1991, cuando las fuerzas acorazadas francesas se encontraban a 150 kilómetros de Bagdad, Irak se rindió, no sin antes dejar ardiendo los pozos petrolíferos de Kuwait en su huida.

Este es el contexto en el que se desarrolla *Jarhead*, un conflicto reciente que aún el mundo recuerda y que luego evolucionó en la Guerra de Irak, promovida por el gobierno de George W. Bush después del 11-S.

Edmond Roch describe la película de la siguiente forma:

Jarhead. El infierno espera, reúne varias películas de guerra en una y las actualiza: es un filme de combate sin combate y una película de la guerra del Golfo a la estela de Vietnam (...). Pero lo que la distingue es que la guerra es distinta y el soldado ya no espera el combate cuerpo a cuerpo, sino que debe avanzar en un territorio saqueado por sus enemigos y arrasado por sus propias fuerzas (2008: 227).

Sam Mendes revisa la actualidad de los conflictos bélicos en una película que carece de combates. El argumento se centra en la convivencia de la hermandad militar y su desarrollo cuando la promesa de aventura es incumplida por el uso de tecnologías que son mucho más rápidas que las posibilidades de acción de los soldados.

La frustración del héroe por no cumplir con sus funciones narrativas le crea tensiones que desencadenan comportamientos demenciales. Los atributos del personaje sufren cambios inesperados por mantenerse permanentemente en la fase de espera sin poder entrar en el campo de batalla.

La mayor novedad, en cuanto a las características del protagonista, se presenta en su masculinidad y su amplia demostración sexual, que se transforma conforme avanza el agotamiento físico y moral mientras espera eternamente sin llegar nunca al sacrificio.¹²³

5.1.3.1 Funciones de los personajes

I. Uno de los miembros de la familia se aleja de casa

El héroe y narrador de esta historia es Anthony Swofford (Jake Gyllenhaal). Es miembro del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos, en donde es conocido como Swoff. Él mismo es el autor del libro¹²⁴ en el que está basado el guion de la película.

El argumento comienza cuando Swoff se enlista y empieza la fase de instrucción. En este punto, el héroe ya ha comenzado el viaje y en su relato describe cómo es la familia que ha dejado atrás: una hermana, recluida en un sanatorio mental; una madre, que llora en la cocina de una casa pobre; y un padre, que lleva aún en el cuello las chapas de identificación de combatiente en Vietnam¹²⁵, con el rostro lleno de ira y notable ansia en su cuerpo.

Desde el comienzo, la masculinidad será una característica constante de los personajes. Este atributo del héroe marine es uno de los matices fundamentales en su construcción y se transforma al tiempo que Swofford avanza en la narración.

La masculinidad en *Jarhead* tiene una evidente connotación sexual. El sargento de instrucción Fitch lo demuestra en una conversación entre él y Swofford en tono de entrenamiento militar, es decir, gritando:

Fitch: —Dime: ¿tienes novia, Swofford?

Swofford: — ¡Señor, sí, señor!

¹²³ Ver ilustraciones en la página 441

¹²⁴ *Jarhead. A marine's chronicle of the Gulf War and other battles* (2003).

¹²⁵ El guion fue escrito por su protagonista, Anthony Swofford (veterano de Irak), y por William Broyles Jr. (veterano de Vietnam). Este hecho se ve reflejado en las múltiples referencias que el filme hace a la guerra del sudeste asiático y a las películas que la recrearon. La historia de *Jarhead* está basada en la memoria de dos excombatientes de distintos conflictos que buscan puntos en común para actualizar el discurso sobre las agrupaciones de infantería.

— ¡Eso te crees tú, hijo de puta! ¡Jodi se la está tirando ahora! ¡Ponte boca abajo y haz 25 flexiones por cada vez que se la follen este mes! ¡Boca abajo!

Después de conocer al sargento Fitch, Swofford confiesa que haber entrado en el Cuerpo de Marines pudo haber sido una mala decisión. El héroe se cuestiona sus funciones en gran parte del relato.

Además de la masculinidad, otro atributo que compone al héroe bélico queda demostrado en las primeras secuencias: Fitch recrimina a Swofford por no dibujar bien en la pizarra la taquilla y el orden que debe llevar. Lo toma por el cuello, le sujeta la tráquea y lo ahoga hasta que cae de rodillas. Swofford mira hacia la pizarra mientras el sargento comienza a darle fuertes palmadas en su rapada cabeza:

Fitch: —A ver, cerebro de semen, señala dónde van los calzoncillos y las zapatillas de deporte.

Swoff: — ¡Señor, el recluta no puede pensar mientras lo golpean en la cabeza, señor!

— ¿No puedes pensar mientras te doy unas palmaditas cariñosas? (El sargento deja de golpearlo y se inclina sobre él). Entonces, ¿cómo coño vas a disparar el rifle cuando te exploten las granadas en los morros? No sé qué cojones haces aquí.

— (Se gira desafiante y, encolerizado, grita). ¡Señor, es que me perdí de camino a la universidad, señor!

— (Toma por la cabeza al recluta y lo golpea contra la pizarra)¹²⁶.

La rebeldía del marine contra la disciplina del sargento señala otro atributo característico del protagonista bélico. Swofford se muestra inconforme con la situación que vive, y los enfrentamientos con sus superiores son constantes. Este conflicto es recurrente durante el filme. Además, la narración en *off* acentúa la insolencia del personaje.

¹²⁶ La secuencia del sargento que insulta al recluta evoca la reconocida fase de entrenamiento de *La chaqueta metálica*. De entrada, el relato hace referencia a las agrupaciones de infantería que cuestionaron la guerra de Vietnam, lo que será una constante durante el filme.

Las demostraciones de masculinidad durante toda la historia están directamente relacionadas con manifestaciones sexuales o con insultos que, como se observará más adelante, sirven de vínculos de identificación entre el grupo.

Swofford nos enseña a su novia, recuerda cuando le regaló su camiseta favorita, la de los marines, justo después de copular intensamente el día de su despedida, antes de marchar a la aventura. Y guarda una foto de ella vistiendo la prenda, esta imagen lo acompañará durante toda la travesía bélica.

Desde el primer recuerdo, se muestra que la añoranza por la mujer amada no es melancólica, sino que, más bien, denota la frustración sexual del héroe al estar conviviendo con un grupo exclusivamente de hombres.

A partir del ingreso de Swoff al segundo pelotón de la Compañía Golf, la violencia en las demostraciones de masculinidad se vuelve cotidiana. Estas manifestaciones no son más que los códigos de identidad y de pertenencia al grupo.

Justo a su llegada, Swoff ve cómo entre varios marines sujetan a otro mientras lo marcan en la pierna con un hierro que arde. Aparece en la historia el marine Alan Troy (Peter Sarsgaard), que acompañará al aprendiz y será de gran importancia en su proceso heroico.

Troy le pregunta: “¿te puedo ayudar?”. A lo que Swoff responde: “me han asignado al segundo pelotón”. Troy mira a sus compañeros, que se lanzan por el nuevo miembro de la hermandad y lo sujetan.

Él intenta defenderse entre gritos y golpes. Pero lo amarran a las patas de la cama. El marine que había sido marcado pone su pierna encima del pecho de Swoff, que entra en cólera, le muestra su herida y le grita: “¡ahora prepárate, hijo de puta!”. Finalmente, le suben la bota del pantalón y le pegan el hierro a la pierna. Swoff se desmaya.

Cuando se despierta, ve solo a Troy, que ordena sus cosas. Se libera y mira su pierna, no tiene nada, lo han engañado. Troy le dice: “es una putada que le

hacemos a los nuevos, la marca tienes que ganártela”. Swoff había pasado por el ritual de iniciación, ahora es miembro del grupo de marines.

Arrepentido, Swoff intenta escapar del mundo en el que se ha metido. Pasa horas en el retrete tomando laxante para hacerle creer al Cuerpo de Marines que tiene una incontrolable infección estomacal.

Aparece entonces un personaje que va cambiar las expectativas del protagonista y que lo encamina en la búsqueda de un objetivo nuevo. Mientras Swoff lee en el baño, manteniendo el engaño con el cual se quiere liberar, entra el sargento Sykes (Jamie Foxx), instructor de la STA (Selección de Tiradores de Alcance). Este abre la puerta del inodoro donde el marine está sentado y le comunica que tiene que mejorarse porque ha sido seleccionado para entrar en el grupo de francotiradores:

— ¿Qué coño es esto? (Pregunta el sargento mientras le quita a Swoff el libro que lee). *El extranjero* de Camus. Esto parece un tocho sesudo marine... El adiestramiento comienza el lunes. Te recomiendo que vayas. (Mientras el sargento se retira, Swofford le pregunta si es una orden. Sykes se da vuelta y se acerca). Es una oportunidad de cojones, un jodido honor. Es la mejor especialidad del cuerpo.

Antes de que el sargento desaparezca por la puerta, Swofford le pregunta si le puede devolver el libro. El sargento lo tira contra el suelo al salir.

La secuencia es muy significativa: el personaje del sargento saca al héroe de su ostracismo con la propuesta de una nueva aventura, pero lo hace arrebatándole *El extranjero*, de Camus; una obra en la que temas como la frustración, el aburrimiento, la cotidianidad insoportable y la soledad exponen la vida del protagonista; lo contrario de lo que representa la invitación al viaje místico.

Secuencias adelante, cuando los marines están en el desierto esperando atacar al enemigo, los momentos de tediosa rutina vuelven a hacer referencia al libro que lee el protagonista y los temas que son tratados en la obra aparecen en los militares vencidos por el tiempo.

El entrenamiento de los francotiradores comienza. Los marines Swofford y Troy encuentran su motivación. La selección es severa, la masculinidad del entrenamiento se hace presente de nuevo con duras pruebas físicas. Troy es un alumno aventajado y responde acertadamente a la pregunta de cómo medir distancias: “calculo como si fueran campos de fútbol”. Las habilidades y destrezas para el combate son atributos que aprende el héroe marine de su sargento.

El fusil comienza a tener una figuración fundamental en la composición simbólica de la película. Imágenes de hombres fuertes esgrimiendo de múltiples formas sus armas hacen que tenga lugar la permanente connotación sexual alrededor de este elemento.

Eberwein compara el vínculo sexual masculino en películas como *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979), *La chaqueta metálica*, *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Salvar al soldado Ryan* y *Jarhead*, entre otras:

La mayor conexión de todas estas es cómo en ciertos momentos clave las armas son deliberadamente mostradas en primer plano como objetos de atención narrativa específica conectados con el cuerpo masculino y la sexualidad. De hecho, todos estos filmes revisan las conexiones cliché de armas y genitales, en la mayoría, de formas asombrosas (2005: 114).

El género bélico se resiste a darle el protagonismo que se merece al personaje femenino. Vivimos tiempos en los que las mujeres cumplen un rol distinto en las fuerzas militares, ya no son sólo la madre y la esposa que pacientes esperan noticias del campo de batalla, ahora muchas combaten en primera línea. El cine ha reconocido a la mujer guerrera en contadas ocasiones, por ejemplo en *La teniente O'Neil* (Ridley Scott, 1997) o en *Fort Bliss* (Claudia Myers, 2014), que narra el drama de una veterana que regresa de Afganistán.

En *Jarhead*, el sargento Sykes entrena a los marines en técnicas de asalto. Les explica cuál es la misión del ejercicio: “vuestra misión es matarme; mi misión es matarlos antes..., y soy bueno”. Todo esto encuadrado en un plano que muestra a los marines sentados, prestando toda la atención posible y sosteniendo sus

fusiles con el cañón en alto. El fusil es una clara representación del macho sexual y se convierte en el signo visible de la masculinidad del héroe.

Swofford y Troy son escogidos como francotiradores. Troy es el observador, es quien mide las distancias y señala el blanco para indicar el disparo. Swoff es tirador, es quien aprieta el gatillo.

Troy es el marine que ha nacido para su oficio, disfruta de su entrenamiento y es un aventajado aprendiz. Está siempre dispuesto a dar indicaciones a sus compañeros y se preocupa por ellos. Swofford ha encontrado su sitio en el cuerpo, disfruta siendo francotirador y su mejor complemento en esta función es Troy. Swoff ha encontrado su motivación. Como él mismo dice, estaba “enganchado”. Ahora está preparado para partir.

II. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios

Saddam Hussein comete la fechoría, Irak invade a Kuwait. Pero el daño que hace el agresor tiene un detalle que es importante a la hora de analizar las funciones de los personajes. El agresor no ataca a la nación norteamericana como tal, sino que perjudica a un país lejano con el que esta mantiene fuertes relaciones comerciales. Se puede decir que la fechoría no es contra la sociedad del héroe, sino contra uno de los Estados con los que mantiene importantes negocios. El petróleo entra a formar parte de los temas tratados en la narración.

Los marines se enteran de la noticia viendo el informativo. Troy se levanta de su silla y en tono solemne les dice: “nos vamos a la puta guerra”. Swoff sonríe.

III. El héroe-buscador acepta o decide actuar

En un momento lleno de emoción y excitación, los marines ven la inolvidable secuencia del ataque de los helicópteros en *Apocalypse now*. Cantan al ritmo de la “Cabalgata de las Valkirias”, de Wagner. Comentan los planos e imitan las actitudes de los actores. Comienza el bombardeo en la pantalla y se levantan de su silla, gritan, se toman la cabeza excitados.

Están extasiados viendo el momento del combate en la película. Saben que su aventura se acerca y esperan vivir momentos llenos de acción como el que están observando. Ansiosos, desean que la espera termine para encontrar al fin al agresor que ha cometido la fechoría.

Esta secuencia muestra una vez más los códigos permitidos de sentimentalismo en el héroe masculino, las emociones expresadas al compartir cantos y gritos. El discurso hace referencia de nuevo a Vietnam y a los filmes destacados que representaron esa guerra.

El momento es interrumpido por los altavoces. Se les ordena formar con sus respectivos pelotones. La hora de viajar en busca del enemigo ha llegado para el héroe.

IV. El héroe se va de su casa

El gobierno estadounidense fleta aviones para trasladar una gran cantidad de hombres en el golfo Pérsico. Se encuentran en Arabia Saudita¹²⁷, no muy lejos de la frontera con Kuwait, preparándose para entrar en acción.

En el vuelo aparece el marine Chris Kruger (Lucas Black), que representa al inconformista político. No pierde ninguna oportunidad de opinar acerca de cuáles son los motivos de su gobierno y las contradicciones que encuentra en su intervención en el conflicto en Kuwait. Swofford reflexiona a partir de las sentencias de Kruger.

En el vuelo, Swofford está sentado en medio de sus dos compañeros. A la izquierda tiene a Kruger y a la derecha se encuentra Troy. Esta situación es representativa de las dos posturas de pensamiento en que se debate el héroe durante su estancia en el golfo: Kruger, el inconformista; Troy, el marine que justifica la misión y que valora la creación de la hermandad bélica.

¹²⁷ Para comprender mejor las relaciones existentes entre Arabia Saudita y los Estados Unidos, es recomendable ver películas como *The Kingdom* (Peter Berg, 2007), *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005) y el reconocido documental *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004). En estos filmes se revisan las causas y las consecuencias de que Estados Unidos tenga en la Nación Árabe uno de sus principales aliados en la zona. Todas comparten un aspecto común en sus planteamientos: los vínculos creados alrededor del petróleo. Arabia Saudita es uno de los países que recibe más ayuda militar en el mundo por parte del Pentágono.

A la llegada al desierto, el héroe se muestra feliz, satisfecho por el viaje que ha realizado. Swofford es reunido con otros marines en una carpa. Están sentados en el suelo y, de nuevo, los fusiles sobresalen en la imagen con el cañón en alto. Aparece el teniente coronel Kazinski (Chris Cooper)¹²⁸, que toma el micrófono para hablarles a sus hombres. Los jóvenes lo observan con emoción.

Kazinski: —Buenas tardes, marines.

Marines: —Buenas tardes, señor.

—Joder, ¿habéis llegado a una zona de guerra o a un tanatorio? ¡Buenas tardes, marines!

— (Gritando). ¡Buenas tardes, señor!

— ¡Uh! Creo que se me ha movido el nabo.

El coronel explica que ahora forman parte de la operación Escudo del desierto¹²⁹ y que Saddam tiene, al norte de donde se encuentran, un millón de soldados bien entrenados. El oficial muestra la imagen de un niño con el rostro gravemente afectado por la acción de los gases que el régimen iraquí ha usado contra Irán y los kurdos. Busca justificar el hecho por el cual se encuentran allí, a tantos kilómetros de casa, para combatir un enemigo maligno, aunque, en realidad, a su país directamente no le ha hecho nada.

Luego explica que, de momento, mientras los burócratas se deciden a autorizar la contraofensiva, la misión es defender los campos petrolíferos de “nuestros buenos amigos del reino saudí” hasta nueva orden y señala: “señores, eso es mucho petróleo”.

El coronel insiste en que tienen que prepararse para el combate y adaptarse al desierto. Y agrega que llegará el momento en que Saddam se arrepentirá de lo que ha hecho.

¹²⁸ En otra película de Sam Mendes, este actor también representa a un coronel del Cuerpo de Marines, pero retirado. En la premiada *American beauty* es el coronel Frank Fitts, el vecino de Lester (Kevin Spacey). El personaje es recordado por el beso que le da al protagonista y que desencadena el fin de la historia. Su personaje es el de un homosexual reprimido que trata a su familia con disciplina militar.

¹²⁹ Fase inicial de la operación Tormenta del desierto, que pretendía defender a Arabia Saudita de un ataque iraquí.

Kazinski promete la aventura que buscan el héroe y su familia militar, así motiva a los hombres para tomar acción en contra del enemigo cruel al que se enfrentan. Los marines, excitados, responden al coronel (que hace aquí otra manifestación sexual que exalta la masculinidad del grupo).

Kazinski: — ¿Qué va a hacer el batallón?

Marines: — (Gritando). ¡Patear culos iraquíes!

— ¡Oh, chavales, se me acaba de poner dura!

Los marines patrullan y se preparan en el desierto mientras esperan la llegada del momento del combate. Toman posesión del territorio, avanzan en camiones por el terreno polvoriento y sofocante.

Un marine dice que esperar es una “mierda”, que necesita disparar. Troy le responde que pronto podrá disparar cuanto quiera. Kruger, con acento tejano, los interrumpe:

— ¿Sí? ¿Para qué? Llevo toda la vida conviviendo con esos capullos ricachones. Han conseguido meter mano en el petróleo árabe, se lo tragan como si fuera cerveza. Estamos aquí para proteger sus bienes. ¿Quién creéis que le dio a Saddam todas sus putas armas? Nosotros lo hicimos.

Troy corta su conversación diciendo: “Al carajo la política, ¿vale? Estamos aquí, todo lo demás son chorradas”. Su frase se relaciona con las palabras del delta Hoot en *Black Hawk derribado*. No pensar en si lo que hacen es justificable o no, tan solo reconocer que están allí y que la única realidad posible se da en la supervivencia con el compañero de armas, defiende el misticismo de la hermandad bélica con la que se identifica plenamente.

Troy es el personaje que justifica su oficio como el trabajo que alguien tiene que hacer. Su pensamiento es el de aquel que ha nacido para la misión militar, para compartir con la hermandad bélica la gran aventura que los formará como hombres. Troy está dispuesto a sacrificarse en busca de la redención. Su satisfacción por el proceso heroico es notable.

La masculinidad y su demostración sexual se repiten en las actividades que cumplen a diario los marines. Además de entrenarse en tácticas de combate para el desierto, vigilan, tratan de distraerse y, ante todo, esperan. El tiempo bajo el sol comienza a detenerse. Un plano sintetiza el sentimiento del héroe y su compañero: Swofford y Troy observan un bello atardecer; sentados en una colina, esperan deseosos el momento del combate con el enemigo y observan cómo se oculta el sol mientras sujetan sus fusiles con los cañones en alto.

Aparecen musculosos cuerpos apostando y gritando alrededor de una pelea de escorpiones. Son formas de escapar a la tensión que se está generando en los marines, el momento de la espera comienza a tornarse denso.

La desnudez es un reconocido ícono de la masculinidad del héroe. En el cine, los musculosos cuerpos de estrellas de Hollywood han protagonizado películas que son clásicos del género de aventuras y que han creado un modelo de imagen varonil que evolucionó con las diferentes construcciones narrativas. Desde Johnny Weissmuller (Tarzan), pasando por Charlton Heston o Kirk Douglas, han dejado en el imaginario fílmico multiplicidad de ejemplos del cuerpo como elemento narrativo.

El hombre desnudo denota masculinidad y fortaleza, pero también puede ser un signo de vulnerabilidad. En ocasiones, el cine bélico ha usado fuertes cuerpos desnudos para intensificar visualmente el dolor de la tortura de los prisioneros y para mostrar las marcas de los veteranos. John Rambo es el ejemplo de cicatrices y choques eléctricos en un cuerpo de gimnasio.

Nuria Bou y Xavier Pérez sostienen respecto al héroe y la desnudez que:

El modelo de exhibición corporal a la manera hestoniana aún constituye un privilegiado reducto fílmico donde la masculinidad consolida las fértiles posibilidades de una glorificación martirial, pasiva y objetual, compensatoria de los roles activos que el heroísmo todavía tiene la obligación de sustentar (2000: 76).

El atributo masculino del héroe en *Jarhead* se ve potenciado por la desnudez mientras los soldados esperan la acción. Los cuerpos también se convierten en

vínculos de identificación, al reírse los unos de los otros en las duchas haciendo mofa del tamaño de los genitales o cuando se reúnen en los momentos de explosión emotiva dentro del refugio de las tiendas. El hombre desnudo es una manifestación del atributo de la masculinidad sexual y ubica a los protagonistas dentro de la hermandad de marines, cuando pueden liberarse de su armadura en la intimidad de los alojamientos.

El momento de la espera favorece la transformación interior del personaje heroico. Toda la acción que se ha visto desde el reclutamiento de Swofford hasta su traslado al golfo Pérsico se comienza a convertir en reflexión, lo que da protagonismo a los instantes dentro de la tienda de campaña. Íconos característicos del género, como cartas y fotos, aparecen en medio del desierto, acompañados como siempre de la confesión. De nuevo, la interiorización del vínculo de hermandad militar se destaca como un elemento fundamental dentro de las demostraciones propias del modelo narrativo bélico.

La fase de espera se vuelve insoportable. Al no llegar el momento del combate, la excitación del héroe por la aventura se va desvaneciendo. El tiempo se detiene en el desierto y la rutina acentúa la interiorización de los marines. La sexualidad masculina se transforma y crea nuevas expresiones de emotividad en los soldados.

Swofford: — (Narración en *off*). Técnicas propuestas a los marines para evitar el aburrimiento y la soledad: Masturbarse, releer cartas de esposas y novias infieles, limpiar el rifle. Masturbarse otra vez, conectar varios *walkman* a la vez, discutir de religión y del sentido de la vida. Hablar con todo detalle de toda mujer con la que ha follado el marine, debatir diferencias como, por ejemplo: Cuba o México, Harleys u Hondas, masturbación con la mano derecha o con la izquierda. Volver a limpiar el rifle, revisar un catálogo de novias filipinas por correspondencia, masturbarse otra vez, pensar en la primera comida que tendrá el marine al regresar a casa, imaginar lo que están haciendo la novia y su amiguito Jody, en el pajar o en el callejón o en la cama de un hotel.

Swofford observa un tablón que han creado los marines llamado muro de la vergüenza. Allí tienen las fotos de novias y esposas que los han abandonado con frases escritas como “era mi novia y ahora está con mi hermano”, “la amaba con locura, cogió a mi hijo y se largó”.

A diferencia de otras películas del género, en *Jarhead* añorar lo que se ha dejado atrás no es un proceso melancólico. La masculinidad sexual demuestra la dureza de la espera antes del casi inalcanzable momento del combate. La confesión a los compañeros es poco melodramática. Tiene mucho más de ira, rencor y añoranza sexual. La misoginia se hace notar claramente.

La espera insoportable en el desierto hace que Saddam deje de ser el enemigo para convertir a las mujeres en el nuevo objeto de desprecio. Las formas extremas de confesión, como el tablón de la infidelidad, son códigos de unión y de refugio emocional en el grupo: todos sufren lo mismo, todos están allí, todos son *jarheads*. Es una innovación en la confesión tradicional del sentimentalismo en el género bélico.

Swofford recibe una carta de Kristine, su novia, de la cual lleva siempre aquella foto en la que viste de manera muy sexi la camiseta de los marines que le regaló. Ella lo extraña, pero también le cuenta que tiene un amigo en el hotel donde trabaja, le comenta que la sabe escuchar. El héroe se obsesiona con estas palabras y solo piensa en lo que puede estar haciendo Kristine con su amiguito mientras él se siente carcomido por el desierto.

La misión y las habilidades en el combate se dejan a un lado. Ahora el pensamiento está dirigido exclusivamente al recuerdo de la única persona a la que añora obsesivamente. Como se mostró al comienzo de la historia, Swofford no está muy interesado en reencontrarse con su familia.

Swofford y el resto del pelotón tienen unos días de descanso en la retaguardia. Pero los que serían unos días de alivio se convierten en un tormento. El héroe trata de masturbarse en el baño con la foto de su novia, pero no lo logra. La frustración le hace darse golpes contra la cabeza.

Llama a Kristine y logra hablar con ella unos segundos. Solo le pregunta acerca de su amigo y, sin aclarar nada, se corta la comunicación. Swoff sueña que se está mirando en el espejo del baño, parece como si estuviera viendo en su interior, entonces aparece la imagen de su chica, que lo observa. La tensión lo hace vomitar arena del desierto y despierta agitado. Troy, de pie a su lado, lo observa y cuida su sueño.

En *Jarhead*, el sentimentalismo evoluciona a la vez que se da la transformación de lo sexual. La obsesión por la supuesta novia infiel reemplaza el momento de la emotividad cuando escriben cartas y recuerdan a los seres queridos. El héroe durante la fase de espera se siente impotente, y no puede hacer nada para remediarlo. Se ha embarcado en la aventura y, de momento, no hay ninguna. En cambio, siente que está perdiendo lo que extraña en la distancia. De este modo, el relato simboliza el sentimiento de pérdida de la masculinidad del héroe.

Un marine recibe de su esposa la película *El cazador*. Es la segunda vez que el grupo se reúne para ver un filme. Ya se habían reunido con *Apocalipsis now* y habían mostrado todas sus expresiones de exaltación antes de viajar al golfo.

Ahora iban a ver otra historia que también se desarrolla en Vietnam. Pero, al comenzar, la película se corta y aparece una secuencia de cine porno. Todos ríen y gritan excitados hasta que se descubre quienes protagonizan la cinta: son la esposa y el vecino del marine que recibió la cinta. El hombre se levanta de su silla y les grita a todos que es su mujer, llora y pateo las sillas. Troy se levanta, lo abraza y se lo lleva de la sala. Le dice que no tiene que ver eso, mientras el marine llora y grita: “¡joder, quiero irme a casa!”.

Swofford rompe el silencio en la sala y les dice a todos que la vuelvan a ver. Troy se interpone, quita la cinta del reproductor y les grita: “¡es su jodida esposa!”¹³⁰.

¹³⁰ Para Gliberman (citado por Eberwein, 2010), el filme renueva de forma “salvaje y retorcida” las convenciones de la carta tipo “Dear John”. Antes, las cartas de novias y esposas eran para los soldados motivo de consuelo, incluso en Vietnam. En *Jarhead*, los escritos son motivo de ansiedad por la posibilidad de que se confirme el adulterio o la traición. La frustración sexual de los protagonistas se ve reflejada también en la carta, elemento que señala el sentimentalismo de los héroes. Al ser personajes puramente sexuales, la espiritualidad del amor no existe, sino solo manifestaciones de masculinidad reprimida. Por eso, las cartas se convierten en motivo de impotencia. El principal cambio que muestra la película como elemento de añoranza es el video en el que la esposa revela crudamente la infidelidad en busca de venganza. La sensible carta

El cazador y el video porno de una esposa infiel tienen algo en común: en ambos casos se interpreta el tema del difícil regreso del héroe a su hogar.

Edmon Roch afirma acerca de este filme:

Con las heridas de Vietnam aún abiertas, una película se atrevió a hacer un retrato duro no tanto del conflicto, sino de las consecuencias: *El cazador* no es tanto una película sobre Vietnam, sino sobre lo que supuso para los Estados Unidos (2008: 171).

Jarhead se refiere una vez más a los filmes que se realizaron sobre Vietnam. En este caso, emplea un relato que trata la desmitificación del héroe estadounidense, del cazador que cumple el ritual del sacrificio, pero que, después de la guerra, descubre que ya no es el mismo y que sus compañeros han dejado de ser los jóvenes impetuosos que eran. *El cazador*, al igual que *Jarhead*, plantea la frustración por la pérdida simbólica de la masculinidad cuando la promesa de aventura heroica se incumple.

La masculinidad se transforma: de las demostraciones sexuales de macho indecente se pasa a las lágrimas producidas por la desesperación de la impotencia.

Bou y Pérez señalan sobre el universo sin mujeres del cine bélico: “el factor que más hizo posible la extroversión sentimental en este grupo de películas protagonizadas por hombres fue el alejamiento de los personajes del mundo civilizado, la pérdida del lazo femenino” (2000: 137).

Troy se acerca cada vez más al rol maternal característico de la fraternidad bélica. Siempre está dispuesto a proteger los valores del grupo, especialmente cuida del héroe, su compañero de equipo.

En la noche de Navidad, Swofford consigue un bidón con licor, encarga a Fergus que lo cubra en la guardia y montan una fiesta en la tienda. Bailan, cantan y ríen. Todos están vestidos con adornos navideños y con ropas civiles. Swoff solo

en la que se explican las razones de la ruptura se transforma en evidencia sexual, porque los héroes son, ante todo, masculinos y viscerales, poco espirituales.

viste un gorro de Noel en la cabeza y otro en sus genitales, la desnudez eaparece como demostración del atributo masculino en el resguardo de la tienda¹³¹.

Todos se divierten hasta que Fergus se queda dormido mientras preparaba salchichas sobre cajas de cohetes de iluminación nocturna. Las cajas se incendian y comienzan a estallar. En la tienda escuchan las explosiones y salen armados, pues creen que es un ataque. El cielo se ilumina y Fergus se disculpa por el accidente.

El sargento Sykes castiga severamente a Swofford. Lo degrada de cabo a soldado raso, le hace beber agua hasta que vomita el licor en frente de todos los miembros del campamento, lo obliga a seguir usando el gorro con el que celebraba la noche anterior y le encarga quemar las materias fecales de todas las letrinas, para lo cual tiene que sacar con sus manos las cubetas llenas.

El héroe, después de la exaltación emotiva en el resguardo de la tienda, es sorprendido y castigado por su actitud irresponsable, mostrando ante toda la unidad militar su vulnerable desnudez.

Luego, Swofford y Fergus practican en la tienda el modo de armar y desarmar el fusil:

Swoff: — ¿Qué pasa si te digo que te voy a matar por haberme jodido?

Fergus: —Ya te dije que fue un accidente.

—Un accidente. Claro, como si a mí se me escapa el gatillo (...) diré que fue un disparo accidental, pasaré un tiempo en el calabozo, pero acabaré con esta puta espera. Y sabré qué se siente al matar un hombre.

La situación por la que pasa el héroe se manifiesta en su amenaza a Fergus. La eterna espera en el desierto y la imposibilidad de combatir hacen que Swofford comience a tener actitudes demenciales causadas por la ansiedad. “Este filme

¹³¹ La secuencia de la celebración navideña hace alusión a *Platoon*, cuando se muestran los rituales de grupo en las tiendas de ambos bandos del pelotón. En este caso, el héroe se embriaga con licor y escucha rap. Fergus hace el papel del joven blanco sureño que prefiere la música country. Esta es otra referencia del filme a las historias que cuestionaron la participación en Vietnam a partir de sus personajes.

expone la ineficacia de la masculinidad y la erosión del poder sexual en los hombres privados de la habilidad de disparar” (Eberwein, 2005: 136).

En un momento, el héroe pierde la razón. Carga el fusil, le apunta a Fergus y presiona el cañón del arma contra la cara del aterrorizado marine. Comienza a repetir frases militares alusivas al rifle, que vuelve a tener protagonismo como símbolo fálico. Le grita: “este es mi rifle, repite después de mí, irepiteme conmigo!”. Fergus, llorando, repite todo lo que dice Swofford: “¡sin mi rifle no soy nada!”. Le dice que se calle, le da el fusil, lo obliga a que le apunte y le grita que le dispare.

Finalmente, tira el arma al suelo y reacciona por lo que está haciendo. Llorando y se va a su litera tapándose la cara con sus manos. La fase de espera ha hecho que pierda la cabeza. Las demostraciones de masculinidad se han convertido en manifestaciones de impotencia y frustración sexual.

El plano del fusil de Swoff contra la cara de Fergus se convierte en una alusión a la felación propia del cine porno. Roman Gubern anota acerca de la funcionalidad de este plano en el género X:

En el curso de la felación, en cambio, el espectador puede ver a la vez en primer plano los genitales masculinos (sede de la sexualidad) en erección y el rostro de la mujer en primer plano (sede de la expresividad y de las emociones); puede ver simultáneamente y en primer plano el desafiante miembro erecto y un rostro bello que interactúa con aquel miembro. Se trata también de una nueva visión simbólica del viejo tema de *La bella y la bestia*, evocado más arriba, ya que la bestia es un símbolo de hipervirilidad (2005: 34).

La representación fálica del fusil cargado que golpea la cara de Fergus muestra el ataque de la visceral masculinidad que embiste al marine, que retrata en su rostro la emoción del horror ante la posibilidad de la muerte.

Luego, patrullando, Troy, como una figura materna, le reclama a Swofford por lo que ha hecho y obliga al héroe a que se disculpe con Fergus, quien camina

tembloroso detrás de ellos. Troy le recrimina al héroe su actitud y hace el ademán de darle un golpe de castigo.

Swoff se gira y, sosteniendo el llanto, le dice a Fergus: “¡lo siento, tío!”. La desesperación de la espera y la nostalgia permiten, finalmente, que el héroe manifieste sus sentimientos. La masculinidad sexual da paso a la expresión emocional contenida. Las lágrimas reaparecen en el grupo de infantería. Todos los protagonistas bélicos tienen un motivo para llorar, en *Jarhead* es el de la promesa de guerra que no se cumple.

Eberwein afirma en relación con los films que analiza en su libro que “*Jarhead* es la película de guerra más explícita en cuanto a los efectos de la privación sexual del hombre” (2005: 135).

V. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar en donde se halla el objeto de su búsqueda

“Se avecina la madre de todas las batallas”, así comienza el comunicado que Saddam Hussein hace a su país cuando declara la guerra a las fuerzas aliadas ubicadas en el golfo Pérsico. Con esta frase, se reconoce en Irak la guerra que se libró contra Estados Unidos en Kuwait.

Entre momentos agotadores en los que la espera acaba con el heroísmo para convertirlo en locura, aparece el sargento Sykes y lee a sus hombres el comunicado que hace el líder iraquí. Las tropas deben movilizarse a la frontera con Kuwait. Se da comienzo a la operación Tormenta del desierto¹³². Al fin ha llegado el momento de buscar al agresor. Han pasado 175 días para que la promesa de aventura se cumpla.

Los marines cavan trincheras mientras oyen pasar los aviones que se dirigen a bombardear objetivos iraquíes. Los militares debaten acerca de cuándo entrarán a combatir en la guerra. Troy les dice que esta guerra será demasiado rápida para ellos. Todos se sienten frustrados.

¹³² Nombre de la operación dirigida por Estados Unidos para liberar a Kuwait de la invasión iraquí.

Sykes llama a Swofford para informarle que han denegado la solicitud de reenlistamiento a su amigo Troy, pues mintió acerca de sus antecedentes penales en la solicitud de ingreso. Se lo cuenta para que Troy, un marine completamente identificado con su causa, no se equivoque y haga una locura. Swofford no se siente capaz de manejar esa situación.

Antes de marchar a la frontera en busca del enemigo, todos se encuentran en la intimidad de la tienda. Swofford recibe una carta de Kristine en la que le dice que siempre lo querrá, y le devuelve el preciado obsequio que le había dado antes de su partida, su camiseta del Cuerpo de Marines.

Troy: — ¿Cuál es el jodido problema?

Kruger: —Ya nada es lo mismo Swoff. Ni la novia, ni la familia, ni nada. El tiempo no se detiene porque vayamos a meternos en la mierda. Somos marines. A nadie le importa un cuerno.

Swofford: —No, somos *jarheads*.

Troy: — ¿Tú qué coño sabes?

Swofford: —Yo sé que tú eres un *jarhead* y no necesito saber más. ¡Puto *jarhead*! ¡Eh! ¿Cuándo se fundó el Cuerpo de Marines? (Todos comienzan a acercarse alrededor de Troy mientras responden las frases que lanza Swofford). ¿Cuándo se creó?

Marines: —10 de noviembre de 1775 ¡Es más antiguo que Estados Unidos!

Swofford: — ¡Putra madre! ¿En qué lugar?

Marines: —Taberna Tun, Filadelfia. ¡La ciudad del amor fraternal!

Swofford: — ¡Y Tarawa!

Marines: — (Contestan gritando excitados). ¡Peor batalla, Segunda Guerra Mundial!

Swofford: — ¡Dan Daly!

Marines: — ¡Mató a 37 chinos durante la revuelta de los bóxers en 1900!

Swofford: — ¿El arma más mortífera?

Marines: — ¡El marine con su rifle!

Swofford: — Si quieres ganar esta puta guerra...

Marines: — ¡Díselo a los marines!

Swofford empuja la cabeza de Troy y se abalanza sobre él para golpearlo. Entre todos lo sujetan al grito de “¡traed el hierro, sujetadle!”. Después de calentarlo, un marine acerca el hierro ardiendo y marca la pierna de su compañero entre los gritos de todos.

Swofford se acerca al oído de su amigo y le dice: “te lo has ganado, tío”. Troy llora desconsolado, no por el dolor en su pierna, sino por la emoción de haber superado el ritual más importante para él.

Swofford: (Narrando) — Convertimos el interior de la tienda en un circo, porque dentro de nuestro circo no podían herirnos, dentro de nuestro circo no podían tocarnos. Pero era una insensatez creer algo así.

Esta secuencia dentro de la tienda, con todos los miembros de la agrupación, resalta la importancia de los códigos emocionales con los que se identifica la hermandad de infantería. El héroe comienza el ritual en el que se rinde honores por la entrada de un nuevo hermano en el grupo; los fuertes vínculos que los unen quedan demostrados y se confirma la composición del grupo bélico dispuesto a sacrificarse por su compañero, pero no por su gobierno, al que cuestionan a todo momento.

La tienda, refugio de confesión, se convierte en el resguardo de los guerreros, que esperan ansiosos el momento del combate, pero que también luchan contra los recuerdos de lo que han dejado y contra los temores de lo que se avecina.

VI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate

Estando en las trincheras, los marines comienzan a ser atacados con fuego de artillería. Para Swofford, el tiempo se detiene. Todos corren a cubrirse, pero él se pone de pie, siente ese momento especial, hipnotizado, y disfruta cuando la arena que se levanta por las explosiones le acaricia la cara.

Swofford: (Narrando). —Mi momento de combatir... ha llegado.

Cuando reaccionan para contraatacar, el enemigo se repliega. Comienza, entonces, la carrera tras el combate anhelado. La han tenido cerca, pero se ha perdido por el desierto y ahora tienen que correr tras la aventura.

Avanzan en formación y son atacados por sus mismas tropas, pero siguen adelante. Creen que al otro lado de un terraplén puede estar el enemigo esperándolos. Superan el terreno y se encuentran con un convoy de coches civiles calcinados por la acción del napalm¹³³ lanzado por los aviones estadounidenses.

El combate no es como esperaban los marines. No hay posibilidad para la acción porque recorren lo que queda tras los rápidos ataques aéreos. Es un conflicto de bombardeos y, como tal, impreciso. Así como son atacadas las propias tropas estadounidenses se dispara contra víctimas civiles que huían de la guerra.

Swofford camina con sus compañeros entre la chatarra humeante de una larga fila de coches. Entre los hierros, hay un sinfín de cadáveres carbonizados que no tuvieron la oportunidad de escapar de los aviones. El héroe se separa del pelotón y encuentra un grupo de muertos reunidos, sentados en círculo, como si estuvieran dialogando. No tuvieron la posibilidad de reaccionar.

Esta secuencia, la del héroe que se enfrenta a la crudeza de la muerte, hace referencia a una reunión. Estaban todos sentados alrededor de algo, de la misma forma como ocurría en la tienda del campamento. Él se sienta como si estuviera compartiendo con las víctimas y lo único que puede hacer es vomitar. Luego, en tono amigable, les dice: “vaya día”.

Los valores que el marine defiende se contradicen con lo que ve. La desmitificación del proceso heroico bélico aumenta mientras se avanza en el terreno controlado por el enemigo. Para Swofford, la guerra se vuelve lejana e injusta.

¹³³ Sustancia altamente inflamable que puede arder durante mucho tiempo. Es un gel de gasolina utilizada por distintos ejércitos en el mundo para incendiar objetivos.

Los iraquíes, en su huida, queman los pozos kuwaitíes y grandes llamaradas se levantan en el desierto. El cielo se vuelve gris por el humo de la combustión.

Comienza a llover petróleo. Kruger recuerda la película *Gigante* (George Stevens, 1956)¹³⁴, con James Dean en su reparto. La imagen del desierto se vuelve onírica e irracional. Swoff abre la boca para probar el petróleo y dice: “la tierra está sangrando”.

Llega la noche y cavan trincheras en la arena enfangada por el combustible. Kruger grita de dolor cuando le cae el espeso líquido negro en los ojos, sus compañeros lo atienden y le limpian. Entonces dice: “vine aquí a combatir, pero antes he de librarme de este puto petróleo”.

Se tienen que desplazar del lugar. Es imposible estar ahí con la cantidad de petróleo que cae. Llega la noche y la luz de los incendios ilumina el desierto. Pasa un helicóptero que lleva una melodía de *The Doors*. Swoff se queja diciendo que eso es música de Vietnam: “¿no podemos tener nuestra propia música?”. Los tonos claros y oscuros de las llamas y la música evocan de nuevo filmes como *Apocalypse now*.

El marine Fowler guarda un cadáver calcinado como trofeo. Se ríe y dice que hay muchos y que pueden tomarse fotos con su nuevo colega. La referencia al campamento del coronel Kurtz (Marlon Brando) en la película de Coppola es evidente. El relato convierte la aventura en un viaje interior, lo que iba a ser el momento de la guerra se ha convertido en una imagen subconsciente de lo más instintivo en el hombre.

Swofford se lleva el cadáver para enterrarlo y por el desierto aparece un caballo completamente empapado en petróleo. El marine lo acaricia y el animal sigue su camino. Las imágenes y la narración muestran lo que de forma profética dijo Troy al comenzar el combate contra el agresor: “esto es el infierno”.

El sargento Sykes, el maestro militar, encuentra en el lugar apocalíptico su momento para la confesión. La interiorización sentimental, que parte, no de recuerdos y melancolía, sino de la excitación por la aventura, hace que el

¹³⁴ El filme trata de la lucha por el poder alrededor del petróleo en una región de Texas.

entregado marine hable con su subalterno sobre las razones que justifican su misión.

Cuando Swofford está enterrando el cadáver con el que jugaba Fowler aparece Sykes. Se sienta y confiesa que podría estar trabajado con su hermano en Compton ganando mucho dinero, conduciendo un coche nuevo, llevando a sus hijos al colegio y “tirándose” a su esposa. Y le pregunta al héroe: “¿Sabes por qué no lo hago? Porque amo este trabajo. Doy gracias a Dios por cada puto día que paso en el cuerpo. ¡Hurra! ¿Quién más tiene la oportunidad de ver algo así?”. ¿Quién más tiene la oportunidad de caminar por el infierno?

Guillermo Altares comenta la figura del sargento:

En el cine bélico, el sargento es el padre de la tropa. Es un tipo duro como el acero, generalmente bastante cerca de la mala bestia, pero que, en algún lugar de la pechera cargada de hierro y agujereada en mil batallas, esconde un corazón dedicado por entero al único hogar que ha conocido: el ejército (1999: 229).

La confesión del sargento Sykes está relacionada con la acción interminable del héroe en busca de aventura y su gran frustración por el hecho de tener que regresar a casa. Sin aventura, el héroe no existe. Sin guerra, el marine no está justificado.

En *Jarhead*, los roles característicos de la estructura clásica del género se encuentran en el soldado Troy y en el sargento Sykes. El suboficial es, por un lado, el líder experimentado que avanza con la tropa y exhibe el atributo masculino en su comportamiento militar; por otro, es el agente de un gobierno que justifica un conflicto en nombre de la mítica aventura.

El personaje de Troy, por sus características, sería el encargado de asumir el rol de sargento en el futuro. Para eso se prepara y cree firmemente en la misión, sobrepone el vínculo fraternal a la reflexión política. El marine ve frustradas sus aspiraciones al ser retirado del cuerpo. Y su final es el retrato del héroe que regresa a casa sin la posibilidad de redención y con su aspiración de aventura frustrada.

Si en la confesión que hace el sargento Sykes hubiera estado Troy en vez de Swoff, observaríamos una historia bélica clásica hollywoodiense. Sería una charla entre aprendiz y maestro que cumple una de las funciones heroicas. Pero, en este caso, estamos ante un héroe posterior a Vietnam, con los cuestionamientos a la guerra que esto implica.

En el desierto no existe el heroísmo. Aquí el ambiente es fundamentalmente instintivo, básico. Las imágenes muestran el interior crudo de la guerra y de sus verdaderos motivos. No hay una causa común que movilice los sentimientos patrióticos a favor de la hermandad y de los derechos. En *Jarhead* se cuestiona el sentido de lo bélico al igual que lo hicieron otros directores antes con los relatos de Vietnam.

Swofford y Troy reciben una orden: sus superiores necesitan que un francotirador asesine a comandantes de la Guardia republicana, para que las tropas más leales a Saddam se rindan y eviten así otro baño de sangre con los bombardeos.

Los marines reciben emocionados la indicación y se dirigen a cumplirla. Sigilosamente encuentran una torre de control en donde están los objetivos demarcados. Es la primera vez que ven al enemigo. Solicitan autorización para disparar. El momento deseado para usar sus habilidades bélicas por fin llega.

VII. El héroe recibe una marca

A punto de lograr ese “único disparo perfecto”, para el que fueron entrenados, aparece el mayor Lincoln y detiene el ataque. Quiere que entren los bombarderos y acaben con el objetivo. Troy le pide que los deje hacer el disparo, pero el oficial se niega, el joven marine enloquece y lo insulta.

Swofford detiene a Troy mientras le grita al comandante entre lágrimas: “no sabe lo que tenemos que soportar”. Lincoln los mira sorprendido y les dice que los francotiradores del cuerpo son raros.

Pasan los aviones a toda velocidad y llenan de fuego el horizonte. Troy se desploma y llora de forma descontrolada por no poder cumplir con su función.

La frustración por no llegar al clímax bélico destroza al personaje que reúne las condiciones del héroe de guerra. Estuvo cerca de ajusticiar al agresor, pero el tipo de guerra que enfrenta no es para héroes clásicos.

Eberwein escribe sobre esta secuencia:

La impotencia sexual de Swofford y su rol militar coinciden en que ambos, 'rifle' y 'arma', son inoperantes. Su cuerpo cesa de funcionar sexualmente, lo que es evidenciado por la inhabilidad de alcanzar el orgasmo. Su rifle no pudo ser disparado (2005: 136).

La connotación sexual de la secuencia se evidencia en la impotencia de Troy. En el momento de máxima tensión, el rifle no se dispara. La frustración lleva a la desesperación del marine, que ve cómo pierde su instante de gloria, lo que representa también la pérdida de su masculinidad. El arma no llega a ser usada por las órdenes increíbles de un comandante sádico.

VIII. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada

Después de esperar un rato, los marines se dan cuenta de que el transporte los ha dejado y tienen que volver caminando hasta la base. Caminan en la noche iluminada por los pozos en llamas. Avanzan entre dunas de arena con formas femeninas que sensualmente se mueven al ritmo del fuego. Oyen gritos a lo lejos y creen que el campamento está siendo atacado. Rápidamente se acercan para ayudar a sus compañeros.

Descubren sorprendidos que no hay combate, sino fiesta. El sargento Sykes los recibe con el torso desnudo y los invita a un cigarro. La guerra ha terminado. Cantan y celebran alrededor de la hoguera en el desierto. Ahora este es el lugar del rito fraternal.

Swofford dice: "no he llegado a usar mi rifle". Troy lo mira y le responde: "úsalo ahora". Dispara hacia el cielo, todos levantan sus armas y disparan extasiados. Cuerpos masculinos desnudos levantan sus fusiles y disparan en una orgía de balas. No podría ser más sexual el final de la misión en el desierto. La masculinidad regresa con los disparos que nunca se dieron en esta guerra.

Swofford: (Narrando). —Cuatro días, cuatro horas, un minuto. Así fue mi guerra.

Las palabras de Fergus quedan para la reflexión: “no tendremos que volver a este vertedero en la puta vida”. La historia demostró lo contrario.

IX. El héroe regresa a casa

Entre gritos y aplausos los marines son recibidos en su país. Desde un autobús observan las manifestaciones de admiración y agradecimiento de los ciudadanos. De repente, un hombre se sube al autobús repitiendo: “Semper fidelis, marines”¹³⁵. Saluda a los chicos, que regresan a casa, y luego pide sentarse junto a ellos. Viste una chaqueta con insignias y condecoraciones del Cuerpo de Marines que participó en Vietnam. Su rostro, barbado y angustiado, con signos de envejecimiento prematuro, es señal del veterano que volvió de un conflicto que le dejó marcas perennes.

Por un momento, después de las frases de felicitación, el veterano se queda ensimismado, mirando al suelo, recordando aquello que lo persigue desde que salió de la selva. La memoria de Vietnam marcó al género bélico y *Jarhead* es la interpretación de aquello que los estadounidenses no podrán olvidar. Como dice Swofford, mientras soporta el regreso al hogar que elimina la aventura: “todas las guerras son diferentes, todas las guerras son iguales”.

El filme muestra cómo los marines de la hermandad retoman su papel como miembros de la sociedad a la que pertenecen. Todos asumen sus nuevos papeles y continúan con sus vidas, aunque una parte de ellas, la que se embarcó en la aventura, permanece en el desierto.

Todos siguen viviendo excepto uno. Tiempo después del licenciamiento, Fergus visita a Swofford para darle malas noticias. La agrupación se reúne en el velorio de Troy. El dolor de Swoff es visible cuando observa el ataúd donde descansa su hermano de armas.

¹³⁵ En latín: ‘Siempre fieles’, lema del Cuerpo de Marines.

El relato del director Sam Mendes toma la filmografía de Vietnam como referencia para cuestionar el papel de Estados Unidos en las guerras contemporáneas. Para ello se vale del héroe militar que continúa con la ruptura narrativa ocurrida después del conflicto indochino.

El filme reúne a dos significativos héroes: Troy, héroe de construcción clásica, y Swoff, el inconformista que descubre y critica las mentiras y los intereses del petróleo que hay detrás de la promesa de aventura bélica.

Swofford¹³⁶ es el mismo Joker de *La chaqueta metálica* o el Taylor de *Platoon*, héroes éticos que viajaron a la guerra creyendo defender principios fundamentales y que paulatinamente se fueron convirtiendo en seres elementales adaptados al brutal entorno en el que fueron ubicados.

La diferencia de Swofford con respecto a sus similares de Vietnam es que en él no se llega a cumplir el proceso de degradación que lo convierte en asesino. Él nunca llega a matar, de ahí su frustración sexual y su pérdida de masculinidad.

Sin embargo, es un veterano de guerra y, como tal, tiene marcas que lo acosarán siempre. El héroe observa con temor al excombatiente que sube al autobús buscando por un momento el pasado del que nunca se separó. Sabe que está viendo al ser en el que se puede convertir.

La suerte de Troy es distinta. Con este personaje la película sentencia la posibilidad del héroe clásico de infantería en los conflictos contemporáneos ubicados en el golfo Pérsico. Troy muere después de su regreso. El arquetipo bélico del soldado entregado a la causa, que lucha por su familia militar sin importar política o razones más allá del compañerismo en la batalla, no logra cumplir con su atributo esencial: el del sacrificio por el sentimiento hacia sus hermanos.

Se impide así el proceso heroico, pues en *Jarhead* la redención que convierte al guerrero en semidiós nunca llega a ocurrir. Ante la imposibilidad del heroísmo, Troy muere. Su función como baluarte filosófico no tiene ningún sentido. Por

¹³⁶ Todd McCarthy logra describir acertadamente el filme: “Una guerra sin guerra. Parte, drama absurdo; parte, opinión personal; parte, explosión hormonal. Todo visto a través del filtro de las imágenes de guerras anteriores” (citado por Eberwein, 2010: 133).

eso, el héroe clásico es simbólicamente eliminado. La cotidianidad termina acabando con el aventurero frustrado.

Al final, lo que Swofford encuentra a su regreso es lo mismo que dejó. Lo que motivó su alistamiento sigue ahí después de su travesía por el desierto.

En relación con el retorno del héroe clásico de Hollywood en filmes de aventuras como *Murieron con las botas puestas* (Raoul Walsh, 1941), Bou y Pérez afirman:

Del hogar parte el joven y virginal protagonista de estas películas, esencialmente dinámicas. Pero el hogar que funda no ha de existir más que en la inmovilidad del beso optimista que las cierra. La paradoja de este modelo heroico está servida: lo que los felices saltimbanquis del ciclo Fairbanks-Flynn encontraran al final del camino, en el hipotético estado de madurez de *The End*, es la misma inmovilidad castradora de la que el guion del filme los obligó a huir en el inicio de la juvenil aventura (2000: 43).

Swoff ahora ve la guerra por televisión y piensa que todos los que portaron el fusil siempre serán *jarheads*, en todo lo que hagan, y que todos los *jarheads* serán como él. Finaliza diciendo que aún está en el desierto. Así, se suma a todos los veteranos de las guerras, que dejaron su inocencia en el campo de batalla; como el atormentado hombre del autobús, que aún sigue estando en la selva de Vietnam, el lugar donde creyó poder encontrar el heroísmo.

5.1.4 *En tierra hostil* (Kathryn Bigelow, 2008)

El 20 de marzo de 2003 una coalición de países, entre la que se encontraba Australia, España, Dinamarca y Polonia –liderados por Estados Unidos y el Reino Unido–, comenzaron la que se conoce como Guerra de Irak o Segunda Guerra del Golfo. El objetivo de la operación era deponer el régimen de Saddam Hussein que presuntamente ayudaba al terrorismo extremista de Al Qaeda. El principal motivo por el cual se generó el conflicto fue la supuesta existencia de armas de destrucción masiva en territorio iraquí. Esto violaba los convenios acordados en 1991 tras la Primera Guerra del Golfo.

La invasión fue cuestionada en el mundo y no contó con el pleno respaldo de las Naciones Unidas. La victoria se consiguió en poco tiempo y las tropas de la coalición capturaron al líder iraquí en diciembre de ese mismo año. En 2006 Saddam Hussein –el agresor que comete la fechoría en *Jarhead*– fue ejecutado en la horca tras ser declarado, por un tribunal iraquí, culpable de crímenes contra la humanidad. Después de que las tropas aliadas asumieron el control de la nación, comenzó una ola de violencia sin precedentes y se reavivó el histórico conflicto entre etnias chiitas y sunitas.

Recientemente se cumplió una década de la invasión, y hasta hoy no se ha encontrado ningún indicio acerca de la existencia del armamento de destrucción masiva que justificó el ataque. El gobierno de Barack Obama retiró las últimas tropas estadounidenses en diciembre de 2011, el proyecto del mandatario era que toda la seguridad del país quedara en manos de las fuerzas iraquíes. En la actualidad, el mundo teme que se dé una abierta guerra civil en Irak y se desestabilice aún más la zona; existen diversos intereses que buscan controlar el poder en un país estratégico por su ubicación y por su riqueza petrolífera.

5.1.4.1 Funciones de los personajes

El relato comienza en Bagdad, corre el año 2004, las tropas norteamericanas controlan el país después de derrocar el gobierno dictatorial. Lo que podría haber sido la reparación de la fechoría cometida por el agresor, se convirtió en un conflicto donde no está claro quién es el enemigo y dónde se esconde. Tres técnicos antibombas del ejército invasor recorren las caóticas calles de la ciudad. Es un día común en el que estadounidenses e iraquíes alejan a los civiles de una zona amenazada por explosivos. Una bomba muy potente ha sido abandonada en una calle por donde hay flujo frecuente de personas y coches.

Los artificieros, el sargento J. T. Sanborn (Anthony Mackie), el especialista Owen Eldrige (Bryan Geraghty) y el sargento Matt Thompson (Guy Pearce) se encargan de la operación. Se preparan para activar la bomba de forma controlada y calculan la potencia de la onda expansiva en caso de que estalle. Los personajes demuestran amplia experiencia en su oficio, sonríen y bromean mientras intentan solucionar esa peligrosa situación. Thompson es el

comandante de la unidad, los rituales de comportamiento entre los militares exhiben las características de una hermandad bélica clásica. Bromean y se tratan amistosamente alrededor de su líder. El experimentado sargento prevé la dirección de la explosión y asegura el bienestar de sus hombres. Los guerreros vigilan la zona, los curiosos se acercan a las ventanas y a las terrazas para ver el espectáculo. La gente asume la desactivación de un explosivo como algo cotidiano.

El robot ha fallado, Thompson tiene que ponerse el traje de protección y acercarse al carro con la carga detonante que se quedó sin una rueda, la tranquilidad del personaje y la de sus hombres sorprende. “Feliz viaje”, le dice Sanborn al sargento mientras sonríen, la comunicación y el entendimiento es total. Despedida con acciones propias del grupo. El hombre avanza despacio con su pesado traje por la vía del tren, sus compañeros apuntan los rifles hacia los edificios aledaños. Entre las miras se observa a ciudadanos presenciando lo que pasa. Los soldados desconfían de los iraquíes. El artificiero acerca la carga explosiva a la bomba, de una carnicería sale un hombre con un teléfono móvil en la mano, Eldrige trata de detenerlo sin éxito, mientras Thompson corre con el pesado traje. La bomba estalla, el visor del casco de seguridad se tiñe de rojo, el héroe muere.

Es significativo que el filme de Bigelow elimine de entrada al héroe mientras regresa por el camino demarcado por los rieles del tren. Con esto, la directora indica lo que se pasará en el filme, la ruptura de la estructura tradicional de grupos de infantería. La hermandad guerrera clásica no tiene posibilidad alguna en un conflicto como el de Irak, y la realizadora¹³⁷ lo demuestra en esta destacada película. Ganadora de seis óscar que incluyen el de mejor directora y mejor película del año 2010, *En tierra hostil* es un sobresaliente ejemplo de cine bélico contemporáneo que cuestiona la guerra a partir de los atributos de sus personajes¹³⁸.

¹³⁷ Leo Brady (2010) ubica a la directora Bigelow entre los más destacados realizadores que caracterizan el nuevo cine de Hollywood, el cual mezcla la visión personal del autor con un interés permanente y concienzudo sobre las “presiones y necesidades del género”.

¹³⁸ Benson-Allott (2010) expresa que el éxito de la directora se basa en configurar un filme altamente excitante y espectacular en lo visual, donde a la vez se pone en cuestión las

Este relato no emplea el sistema narrativo característico del género bélico. El héroe no cumple funciones progresivas, que al final, en un combate, reparan el daño cometido por el hostil. La diferencia está en que el protagonista desarrolla las funciones heroicas en cada una de las secuencias de acción. El héroe se enfrenta a sucesos bélicos estructurados de manera individual, que son vinculados entre sí a partir de la transformación de los atributos de los personajes durante la convivencia de la familia militar¹³⁹.

Al ser una película independiente, *En tierra hostil* tiene la posibilidad de ejercer mayor libertad, lo que la separa claramente de las normas de la película bélica clásica. Para Mario Pezzella existe una diferencia entre “el cine crítico-expresivo” y el “cine-espectáculo” de estructuras narrativas genéricas:

El cine crítico expresivo intenta oponerse a las potencias de la fascinación que crea el cine-espectáculo, lo cual no significa una renuncia al soporte narrativo (...). Como recordaba Pasolini, en el cine emerge necesariamente un fondo onírico y mítico, y por lo tanto un componente de fascinación. El cine crítico no debe limitarse a rechazar este elemento, sino que debería elaborarlo y retenerlo dentro de sus límites de trabajo. Es decir, partir siempre de la apariencia y la identificación con una historia, pero sin esconder ni ocultar su naturaleza como hace el cine espectáculo. De hecho, el cine crítico parte casi siempre de un sujeto, de una puesta en escena, de una ficción, aunque esto constituya normalmente tan solo el material inicial. Desde un segundo punto de vista, el universo visual e imaginario del filme toma distancia de los estereotipos de la narración (2004: 80).

El filme de Bigelow no es el primero que se distancia con éxito de la forma narrativa establecida por el género para cuestionar las guerras. Los realizadores precedentes transmutaron elementos o estructuras para demostrar el fracaso de la acción bélica a partir de la elaboración de personajes frustrados en la

convenciones del género, señalando sobre todo la forma en la que muchas películas de guerra se distancian o purifican la violencia.

¹³⁹ Bigelow en su filmografía se centra con persistencia en las formas del grupo, “comunidad o familia” que trabajan juntos dentro de sus reglas o códigos en una situación que requiere de la necesaria interdependencia (Keane, 2010).

realización de sus funciones. Algunos destacados ejemplos de cine de guerra transgresor son: *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957), *Un puente lejano* (Richard Attenborough, 1977), *Uno rojo: división de choque* (Samuel Fuller, 1980), *La cruz de hierro* (Sam Peckinpah, 1977), *La colina* (Sidney Lumet, 1965) además de todos los ya mencionados que significaron la ruptura narrativa del cine posterior a Vietnam. De hecho, muchas de estas películas y de las contemporáneas que cuestionan la guerra, son influenciadas por lo ocurrido en el sudeste asiático y los relatos que se crearon sobre la derrota.

Bigelow construye una revisión del género y del heroísmo de guerra con su figura protagónica. La directora, que había abordado el tema bélico en 2002 con *K-11 The widowmaker* (*El fabricante de viudas*), ahora nos presenta la historia del sargento de primera clase William James (Jeremy Renner), quien aunque no desarrolla el mismo orden de funciones establecidas en el sistema narrativo prototípico, sí cuenta con atributos propios del género que son analizables en función de los modelos de nuestra investigación.

La frase al comienzo de la película señala la característica principal del héroe: “La adrenalina de la batalla es una adicción fuerte y letal, porque la guerra es una droga”¹⁴⁰. James, el nuevo líder, asume el mando del grupo de artificieros, pero sus diferencias con ellos son notables desde el primer encuentro. Este héroe es un verdadero apasionado de la aventura guerrera, lo que evoca a personajes de épocas anteriores en el género bélico.

El sargento James está en su alojamiento fumándose un cigarrillo y escuchando *heavy metal* a máximo volumen. Sanborn entra y se presenta, acaba de dejar las placas de identificación de su amigo Thompson en un gran cajón donde se han recogido todas las pertenencias del asesinado. El cajón no es el único, se halla en un salón lleno de otros similares.

James viene a ocupar el sitio de Thompson, es él quien ahora asume el rol de héroe en la historia. Lo primero que hace el nuevo comandante es quitar la seguridad contra morteros que hay en las ventanas, dice que le gusta el sol y que

¹⁴⁰ Frase de Chris Hedges, escritor y periodista estadounidense experto en Norteamérica y Oriente Próximo, con la que comienza la película.

lo prefiere así. Un atributo evidente en James es el de la rebeldía, pero con marcadas diferencias frente a la estructura de la agrupación de infantería. El héroe dedica su tiempo a la acción para luego volver a la espera en su unidad militar; entre estos dos tiempos característicos de la vida del soldado se desarrolla la historia de manera sucesiva. James en la intimidad del alojamiento se muestra ansioso, fuma y bebe para pasar el tiempo, prefiere las habilidades del combate que el resguardo íntimo de los guerreros; como él mismo dice, prefiere el sol que la oscura seguridad, es un héroe diurno.

A continuación desarrollaremos el análisis de la figura central del relato y de su hermandad bélica, valiéndonos de los atributos en la construcción de los personajes. Al no existir una estructura clásica que establezca el avance de la narración, debemos estudiar la transformación del héroe a partir de la evolución en sus comportamientos y actitudes. Las funciones que cumple el héroe se repiten cada vez que James se lanza a una misión, estas le dejan secuelas que lo afectan y es ahí donde se demuestra la progresión en el personaje.

5.1.4.2 Atributos del héroe bélico de *En tierra hostil*

I. Habilidades en el combate

Para el sargento James el atributo de la habilidad en la desactivación de bombas es fundamental. Este aspecto potencia al personaje de tal manera que lo separa del héroe bélico tradicional. Mientras que los soldados de infantería contemporáneos luchan en función de la hermandad bélica, James combate desactivando bombas porque en ello encuentra su realización, su verdadera pasión. Esta destreza modifica los otros atributos que posee, creando conflictos de identidad para él y su hermandad. Como ejemplo de las habilidades en el combate, analizaremos la siguiente secuencia donde se describen las funciones que cumple el héroe en una de sus misiones.¹⁴¹

¹⁴¹ Ver ilustraciones en la página 442

5.1.4.3 Funciones del héroe en la primera secuencia de acción bélica

I. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de búsqueda

El agresor ya ha cometido la fechoría, colocó el artefacto explosivo en una zona popular donde conviven hogares y negocios de gente humilde. El héroe acató el orden y se ha puesto en marcha para cumplir con su objetivo. El protagonista y su grupo salen hacia su primera misión, les quedan 38 días de patrullaje antes de volver a casa. Tienen que sortear el difícil tráfico para llegar hasta el objetivo. La ciudad no se detiene por la guerra. Eldrige hace un comentario que sirve para demostrar que este conflicto se ejecuta equivocadamente, con las ideas de otro tipo de movilización anterior.

Eldrige: — ¿No te alegra que el ejército tenga tantos tanques aquí? Si vienen los rusos, debemos estar bien preparados.

Sanborn: —Prefiero estar junto a un tanque, por si acaso, a no tenerlos.

—Sí, pero no hacen nada. Alguien pasa al lado del Humvee, y estás muerto. Alguien te mira raro, estás muerto. La realidad es que, si estás en Irak, estás muerto. ¿Cómo diablos lo evitará un tanque?

—Cierra la boca, por favor.

—Lo siento. Intento asustar al nuevo.

En su primera misión el grupo cuestiona el planteamiento con el que se combate en Irak. La guerra, sus armas y el enemigo son distintos a los que ha combatido el género bélico. Los tanques de guerra se quedaron en las luchas de la Segunda Guerra Mundial y en la Guerra Fría, donde existía un enemigo visible.

Llegan hasta el lugar donde se encuentra el explosivo. James es temerario; mientras todos los soldados que rodean el perímetro de seguridad se esconden, él prefiere no utilizar el robot y directamente se encamina con el traje de protección, se ríe acercándose al artefacto sin contar con ninguna información previa. Eldrige dice a Sanborn: “no tiene miedo”. Sanborn responde: “es imprudente”. Eldrige representa al joven que busca un modelo a seguir, busca

un personaje que le muestre el camino del heroísmo, es el aprendiz de héroe y observa a su nuevo líder como un valiente ante el peligro. Sanborn es la voz de la conciencia, es el ayudante del héroe.

En su camino, James lanza una granada de humo sin tener una razón clara, Sanborn es el encargado de la seguridad y alarmado le pregunta qué ocurre, no recibe respuesta, por último James dice que es una distracción. El verdadero motivo de la granada es aumentar la tensión en el particular *show* del artificiero cuando realiza su actividad favorita. Los compañeros del héroe no entienden porqué la actitud irresponsable del sargento, ya que pone en peligro la operación y, por tanto, la vida de los soldados.¹⁴²

Luego, un coche a gran velocidad entra hasta donde está James. El militar con sangre fría lo detiene apuntando con su pistola, todo el perímetro de seguridad está en alerta, le gritan al artificiero que salga de ahí. James da un disparo al coche y hace que el chofer retroceda, luego continúa hacia la bomba. Todo el protocolo de seguridad para desactivación que se había visto con Thompson es incumplido por James, quien disfruta el momento mientras sus compañeros se desesperan por no tener control sobre el entorno. El sargento se divierte siendo el centro de atención.

II. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate

James llega hasta la zona donde hay unos cables sospechosos que salen del suelo, levanta algunos escombros y encuentra el artefacto; retira el detonador y lo desactiva. Parecía todo finalizado, sin embargo, James descubre otro cable, lo sigue, encuentra una unión de múltiples conexiones, tira y comienzan a salir del suelo seis bombas como la anterior que lo rodean como si lo estuvieran desafiando. Todos los soldados se cubren, aunque están en la distancia de seguridad. Un iraquí le observa desde la ventana, baja con celeridad por las escaleras del edificio, mientras tanto, James comienza a desactivar una a una las bombas.

El enemigo de *En tierra hostil* no es una sola persona, no tiene un rostro

¹⁴² Ver ilustraciones en la página 442

identificable, tampoco es un soldado que dispara desde una colina. El maligno al que combate James es un sujeto que ataca sin enfrentarse de modo directo al héroe, es un civil más que activa la bomba y desaparece entre la cotidianidad de Bagdad¹⁴³. El adversario recuerda la manera de lucha de los subversivos en los filmes de Vietnam, cuando los soldados estadounidenses perdían la razón al enfrentarse a un enemigo invisible que disparaba desde la oscuridad.

III. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada

El iraquí sale a la calle y se encuentra frente a frente con James; éste le muestra el detonador que ha quitado de los explosivos, el hombre huye por un callejón y pasa al lado de los cables que activarían el artefacto. Era una bomba que pretendía engañar a los soldados. Con la desactivación de la primera se acercarían y luego explotarían las otras seis. La habilidad y conocimientos del héroe salvan a sus compañeros.

Secuencias como esta se repiten en el filme creando gran tensión a partir de las osadas acciones del héroe. La primera secuencia en la fase de la batalla es significativa en cuanto a que se convierte en una metáfora de todo el argumento. Amy Taubin dice al respecto:

En tierra hostil está estructurada en su totalidad en un procedimiento. Cada una de las siete misiones del equipo tienen su propio arco dramático y la última de ellas no es más intensa que la primera. La tensión está acumulada; no está atada a líneas argumentales (2009: 35).

Cada uno de los momentos de acción tiene su propia estructura respecto a las funciones del personaje: el héroe se va de su casa, combate contra el agresor, lo vence reparando la fechoría (cuando es posible) y regresa. Siete misiones como las siete bombas que acechan al héroe en el primer combate que mantiene en el

¹⁴³ Carlos Boyero habla sobre el peligro al que se enfrenta el sargento James y sus hombres: “primero disparan y después preguntan, saben que su enemigo es abstracto, que lo del combate cuerpo a cuerpo con un rival identificable ya no pertenece a ese mundo, que si los nervios o la imprecisión les traicionan al cortar los cables del monstruo este va a devorarlos a ellos y a todo lo que les rodea” (Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2008/09/05/cine/1220565602_850215.html). Fecha de actualización: 5 de septiembre de 2008. Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2008.)

campo de batalla, siete misiones que superar¹⁴⁴.

A diferencia de Thompson, James pone en riesgo su vida y la de sus hombres permanentemente por la necesidad insaciable de aventura. El sargento artificiero hace de la guerra su espectáculo personal y busca motivos para justificar sus funciones. Es el héroe de la “acción por la acción”, tal y como llaman Bou y Pérez a los héroes que encuentran sentido solo en la velocidad del movimiento:

El aventurero ofuscado en la acción parece descubrir un campo de poder absoluto, en tanto que la aventura virtual le hace invulnerable a los peligros físicos (...). La reducción de la aventura heroica a un juego virtual coloca la tesitura de la masculinidad activa al límite de la incertidumbre solipsista (2000: 99).

El sargento James es el héroe bélico vencedor del tiempo experto en el combate, no obstante, el guerrero en este caso cuenta con una variante fundamental en su atributo de destreza bélica. Su talento sirve para evitar la conflagración, no para generarla. Los protagonistas del género son hábiles disparando, usando el cuchillo, los explosivos. En el combate cuerpo a cuerpo o en la estrategia militar, James, como lo comenta Slavoj Žižek, es un combatiente que detiene la guerra, la impide:

Esa opción es sumamente sintomática: a pesar de ser soldados, ellos no matan sino que arriesgan diariamente sus vidas desmantelando bombas terroristas destinadas a matar civiles. ¿Puede haber algo con lo que simpaticen más nuestros ojos progresistas? En la guerra contra el terror en curso, ¿no están nuestros ejércitos, incluso cuando bombardean y destruyen, y no solo tales unidades de artificieros, desactivando pacientemente las redes terroristas con el fin de hacer más seguras las

¹⁴⁴ Para Cunningham (2010), el principal antecedente narrativo en el género que tiene *En tierra hostil*, es *Apocalypse now*, ya que al igual que en este, se mueve entre sucesos esporádicos que impulsan los episodios individuales, sin marcar ni siquiera en superficie el camino hacia un clímax en concreto. El verdadero desarrollo del filme toma la poderosa forma de la opinión acerca de la inevitable ruptura en el tipo de experiencias bélicas individuales.

vidas de civiles en todos lados? (Slavoj Zizek, 2010)¹⁴⁵.

Surge entonces la pregunta de si el héroe pretende salvar al mundo –un mundo que le ataca–, o si se arriesga solo por diversión; en realidad lo hace por los dos motivos, cree ser un soldado con el deber de luchar por antiguos ideales buscando admiración, pero en esta realidad el grupo al que salva no es el de historias anteriores y la guerra que libra no forja héroes temerarios.

IV. Masculinidad

Los terroristas han puesto un coche bomba a la entrada del edificio de Naciones Unidas en Bagdad. James toma su traje y se dirige al objetivo, desde una terraza cercana un hombre dispara con su fusil e impacta en el depósito de la gasolina del vehículo. El tanque estalla y el coche arde. Mientras todos se lanzan a cubrirse, el héroe toma un extintor y apaga el incendio sin demostrar ningún tipo de ansiedad o temor. Abre el maletero y descubre que está lleno de explosivos, ante esa situación se quita el pesado traje de seguridad y se dirige con su casco a la zona que cubre Eldrige.

Eldrige: — ¿Qué haces?

James: —Hay suficiente para enviarnos al infierno. Si voy a morir, quiero hacerlo cómodo. Necesito mi equipo y mis cascos.

Con la temeridad el sargento demuestra su masculinidad. La valentía irracional para asumir las difíciles situaciones se manifiesta en cada una de las secuencias de desactivación de explosivos y en general en los momentos diurnos de combate. El atributo de la osadía se convierte en un importante elemento del ritual que sigue el héroe cuando pone en escena el espectáculo con el cual se siente admirado.

Los edificios aledaños se comienzan a llenar de lugareños que observan a los soldados. Sanborn se inquieta, sabe que en cualquier momento alguno de los que curiosean puede activar la potente bomba, están siendo grabados con una videocámara desde un lugar estratégico. James no escucha las insistentes

¹⁴⁵ Diario el País,[digital] http://elpais.com/diario/2010/03/24/opinion/1269385212_850215.html
. Fecha de actualización: 24 de marzo de 2010. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011.

solicitudes de retirada que le hacen sus colegas. Eldrige comenta que ese día saldrá en *YouTube*¹⁴⁶. James insiste, se quita los audífonos para evitar escuchar los llamados de sus hombres, busca el detonador por todos los rincones hasta que lo consigue y finalmente logra desactivar la bomba.

La osadía de James pone en peligro a sus compañeros. Su valentía es un acto individual con el que intenta obtener el reconocimiento como héroe y la dosis de adrenalina suficiente para seguirse manteniendo en su permanente aventura, sin ningún tipo de sentimentalismo.

El sargento es un militar solitario que disfruta desactivando explosivos, es un héroe que se aleja de la hermandad bélica al no escuchar los llamados que le hacen para salvaguardar la fraternidad, prefirió desconectarse de ellos cuando más lo necesitaban, así logra asegurar sus funciones en la aventura personal como si se tratara del súper comando que lo soluciona todo.

La exaltación de la virilidad es característica en los personajes de la directora Kathryn Bigelow. Un ejemplo es la película de 1991 *Point break* (Le llaman Bodhi) en la que la adrenalina y la masculinidad tienen gran importancia en la construcción de sus personajes, ya que estos atributos se usan como elementos de transgresión de género. Según Sean Redmond,

Bigelow toma la corriente principal de los géneros del cine popular y los cubre con una ideología política radical, o en palabras de la directora, “con mentalidad subversiva” (...). La película [*Point break*] construye, de diferentes maneras, dos culturas que se oponen, un estilo de vida o un sistema de vida. A un lado del espectro político está el sistema de vida del orden dominante, cristalizado a través de la cultura organizativa del FBI (...) atrapado por el implacable reloj burocrático (protagonizado por el personaje de Keanu Reeves) (...) por el otro, hay un sistema de vida definido a través de la ideología de la resistencia, en el bohemio que está

¹⁴⁶ Es común que los rebeldes iraquíes graben los atentados que cometen para después subirlos a la red como demostración de fuerza, buscando generar miedo en el enemigo. Hay teorías acerca del segundo avión que se estrelló contra el World Trade Center en las que se plantea la posibilidad de que no solo se buscaba la acción violenta, sino que tenía la intención de la relevancia mediática.

en contra del estamento y que pertenece a un grupo de surf (rol personificado por el desaparecido Patrick Swayze) (2003: 109).

En *Black Hawk derribado* las acciones de Matt y Hoot demostraban la masculinidad del guerrero en el combate, la habilidad con las armas y la voluntad inagotable, características todas del héroe bélico clásico. En *Jarhead*, las actitudes viriles asociadas a una actitud violenta y a un lenguaje vulgar aparecen en la intimidad de la tienda, cumpliendo con rituales de identidad grupal. Con James, Eldrige y Sanborn, Bigelow enfrenta la estructura tradicional de infantería con la del solitario combatiente hipermasculino¹⁴⁷, que le sirve como pieza detonante de las diferencias entre las dos posiciones que representan la hermandad y su nuevo jefe.

La construcción heroica de *En tierra hostil* rompe con atributos establecidos o los modifica frente a la formación básica del género bélico. James posee la masculinidad propia del experto y valiente soldado, entregado por completo a su misión, pero que en su rebeldía no evidencia los vínculos afectivos con la familia militar¹⁴⁸. Sanborn, mientras se afeita en los baños, le reclama al nuevo líder de su unidad por la actitud irresponsable que tuvo cuando desactivó las siete bombas en la primera secuencia de acción:

Sanborn: —Necesito hablar contigo antes que volvamos a salir.

James: — ¿Sobre qué?

—Ayer... no estuvo bien.

—Sí, lo sé. Pero ya lo entenderás.

—Eres un Ranger¹⁴⁹, ¿verdad?

¹⁴⁷ Redmond define la primera aparición de Utah (Keanu Reeves) en la película *Point break* como “parodia del macho hipermasculino” (2003: 109). En el género bélico, la figura del experto combatiente solitario, con demostraciones exageradas de hombría, se encuentra en lo que describíamos como “ejército de un solo hombre” (Rambo), en el capítulo dedicado a las llamadas películas de extracción durante el periodo post Vietnam.

¹⁴⁸ Para Braudy (2010), los enfrentamientos entre una extrema versión del héroe convencional y las necesidades de una agrupación más amplia, son elementos constantes dentro de las preferencias de la directora Bigelow.

¹⁴⁹ Muchos de los héroes de construcción clásica estadounidenses que hemos mencionado en nuestra investigación llevan el título de Rangers. Algunos son el capitán Miller de *Salvar al soldado Ryan*, el sargento Eversmann de *Black Hawk derribado* o el mismo sargento James,

—Sí.

—Estuve en inteligencia siete años antes de unirme al escuadrón. Me asignaron cada maldito agujero que puedas imaginar y te aseguro que distingo a campesinos arrogantes e ignorantes como tú.

—Entonces estás donde debes. Nos vemos afuera.

James, con su arriesgado individualismo, representa la rebeldía y la libertad que Bigelow ha trabajado antes con el concepto de “estilo de vida” señalado por Redmond, el héroe que encuentra su naturaleza en las emociones masculinas de la acción diurna. El sargento Sanborn, junto con el especialista Eldrige, cumplen órdenes, se cuidan la espalda y solo esperan que se dé la rotación de su servicio para finiquitar el contrato y volver a casa en una sola pieza; los dos simbolizan lo que el autor definió como “sistema de vida”, atrapados por la máquina burocrática del tiempo a la que pertenecen.

V. Rebeldía

James desoye los “tenemos que largarnos ya” que gritan sus compañeros, logra retirar el dispositivo de detonación y salva a su grupo. Luego, se dirige al Humvee con ademanes de presumido. Sanborn se le acerca mientras continúa con su demostración petulante y le dice: “hey James”, el sargento se gira: “¿qué?”, Sanborn lanza un gancho de izquierda golpeando la cara del héroe. El golpe hace que James pierda el cigarrillo que fumaba. Dice Sanborn: “jamás vuelvas a quitarte el auricular”. Eldrige, sorprendido, sonríe.

Sobre la relación entre el sargento y sus subordinados Amy Taubin afirma que “James actúa, y Sanborn y Eldridge reaccionan a sus acciones, fluctuando su posición repetidamente entre el odio y algo parecido a la adoración” (2009: 35). Los hombres de James admiran en el sargento sus habilidades en combate, pero a la vez odian su exagerada osadía a la hora de enfrentar el peligro. El golpe en la cara de James es una demostración de masculinidad por parte de Sanborn, pero al contrario de las agrupaciones de infantería dentro de sus rituales de fraternidad, representa la ruptura de la hermandad del héroe.

quien en esta secuencia es criticado por tener esa distinción, lo contrario de los otros personajes clásicos a quienes se les admira por hacer parte del regimiento de élite.

El sentimiento que más une a los combatientes clásicos es el del miedo ante la inminencia de la muerte, en el caso de James y sus soldados esta emoción no es compartida. El héroe es un insensato que disfruta jugándose la vida, mientras que Sanborn y Eldridge temen por sus vidas cuando faltan pocos días para dejar el desierto. Al líder solo le genera pavor lo que ocurrirá después, cuando tenga que despedirse de Irak.

Después de desactivar el coche bomba en la oficina de la ONU no hay ninguna celebración, de hecho, el héroe recibe un golpe en la cara de sus hermanos guerreros. No obstante, el coronel Reed (David Morse) busca al heroico artificiero para felicitarlo.

Reed: —Vaya, eso estuvo emocionante. Eres muy bueno ¿lo sabías? (el coronel le pregunta a uno de sus soldados). Es realmente bueno ¿no es cierto? (ahora tiende la mano a James) Quiero estrechar tu mano.

James: —Gracias, señor.

— ¿Cuántas bombas desarmaste?

—No lo sé exactamente señor.

—Sargento, le hice una pregunta.

—Ochocientas setenta y tres.

— (Visiblemente emocionado) ¡ochocientas setenta y tres! Eso es increíble, debe ser todo un récord, ¿cuál es el mejor método para desarmar una de esas cosas?

—Cuando uno no muere, señor.

—Esa es la respuesta de un hombre valiente.

Amy Taubin se pregunta acerca del personaje del sargento James:

¿Es un vaquero tan adicto a los subidones de adrenalina que descuida el peligro que soportan él mismo y los hombres de su unidad? ¿O es, por la virtud de su experiencia y talento —dice que ha desarmado 878 IEDs¹⁵⁰—

¹⁵⁰ Sigla en inglés que significa Artefactos Explosivos Improvisados.

simplemente mejor que Sanborn o Eldrige en la aceptación del inevitable riesgo, consiguiendo así hacer su trabajo? (2009: 34).

Este dilema se plantea durante todo el filme ¿James es un héroe o simplemente un loco por el peligro? El personaje es condenado por sus hombres y alabado por sus superiores, todo lo contrario a las demostraciones de rebeldía de la agrupaciones clásicas de infantería.

El atributo de la rebeldía se da en función de la identificación con la familia militar, hecho que no ocurre durante la conformación de esta nueva hermandad, pero que sí existía antes, cuando Thompson dirigía a los soldados. La separación entre héroe y grupo es tal, que incluso se da una situación en el desierto donde Sanborn y Eldrige llegan a plantearse la activación de un explosivo para que muera James, haciéndolo parecer un accidente. Aunque es un supuesto, mencionan los beneficios que este hecho traería y construyen la mentira que lo sustentaría. A pocos días de salir del desierto, lo último que quieren los dos hombres es un jefe con pretensiones heroicas que día a día arriesga su vida y la de los soldados a su cargo.

Es característico que la rebeldía del héroe se enfrente a sus comandantes, Hoot lo hace con el capitán Steele. Swofford, en *Jarhead*, es castigado con severidad por Sykes después de la fiesta en la tienda. El general Koribayashi de *Cartas desde Iwo Jima* se enfrentaba, con su forma de actuar y de pensar, al estamento imperial. Sin embargo, James es felicitado y admirado por el coronel representante del sistema del poder militar. Con esto se demuestra que el atributo rebelde del héroe James está dirigido en contra de su fraternidad bélica, aquella con la que acentúa cada vez más sus diferencias.

Es significativo en el discurso que plantea Bigelow, la participación del coronel Reed, que lidera el grupo de militares que prestan seguridad a los artificieros. Después de que el rebelde dispara al depósito del coche abandonado en Naciones Unidas, las ráfagas de los soldados logran impactar en el terrorista, el enfermero lo atiende y el hombre tiene posibilidades de sobrevivir.

Reed: — ¿Que tiene?

Enfermero: —Bala de entrada y salida por el pecho, pero está estable.

—No lo logrará.

—Nos vamos en quince minutos, el hombre está vivo, señor.

—No lo logrará.

El coronel mira al enfermero sonriendo y se retira. Los soldados abandonan al rebelde para dejarlo morir. La cruel acción del oficial es comparable a las prácticas inhumanas del enemigo que no duda en eliminar a su propio pueblo en nombre de su demencial lucha.

El protagonista heroico en el género bélico marcha a cumplir con su misión para defender el código de valores que representa. Pero, la actitud de Reed rebaja el heroísmo del supuesto ejército liberador al nivel criminal de los sediciosos. Esta acción tiene como contraposición la del coronel Nishi en *Cartas desde Iwo Jima*, un héroe clásico de grupos de infantería. El oficial nipón rescata al marine Sam y a pesar de los cuestionamientos de sus hombres, da la orden de curarlo con las últimas medicinas que quedaban en la cueva.

El heroísmo tradicional es compasivo con el enemigo. Su viaje a la aventura se justifica en la defensa de los principios y en los beneficios que traen sus acciones a su nación y a los civiles víctimas de la guerra. Guy Westell escribe acerca de la justificación del género en cuanto a la conservación del código de valores:

Quizás el componente más significativo de la imaginación cultural contemporánea de la guerra es su punto de vista abiertamente moral. El universo moral construido por casi todas las películas de guerra, en el que la batalla o campaña, o un combate mayor, se plantea como una lucha entre fuerzas elementales del bien y del mal (con el caso más evidente de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto nazi) delimitando severamente el imaginario cultural de la guerra. De acuerdo con esta manera de pensar los americanos luchan por la supervivencia y la virtud, solo cuando es gravemente perjudicada (2006: 113).

En tierra hostil presenta al sargento James recibiendo la admiración de un oficial que dejó a un enemigo desangrándose en la calle. El personaje de Reed

simboliza la inhumanidad de la guerra y en particular, la del cuestionado conflicto iraquí. El coronel es la caracterización de los soldados que se tomaron fotografías humillando a los presos en la cárcel de Abu Ghraib y de los pilotos del helicóptero Apache que asesinaron al fotógrafo de Reuters Namir Noor-Eldeen. El diario *El País* en su página web, escribió de la siguiente forma la noticia, narrando las imágenes del video publicado:

(...) en cuanto el objetivo se encuentra a tiro, y pese a que no se apreciaba ninguna amenaza y las personas a pie parecen no percatarse de la presencia de las fuerzas norteamericanas, las aeronaves inician una ronda de disparos indiscriminada. Tras ellos, los militares celebran las muertes al grito de “mira esos bastardos muertos” y felicitan por su buena puntería a su compañero¹⁵¹.

Con los atributos que demuestran los protagonistas de su película, Bigelow nos indica que esta guerra no es un conflicto glorioso como pudiera ser para la memoria estadounidense la Segunda Guerra Mundial, sino que se parece más a la complejidad de Vietnam, con personajes confundidos, donde el heroísmo no encuentra su sitio, y donde había criminales en el propio bando.

VI. Sentimentalismo

James y su grupo militar muestran el atributo sentimental dentro de los espacios y tiempos comunes en el cine de guerra, pero con novedades significativas que vuelven a resaltar el discurso antibélico de la directora.

Las situaciones en las que el héroe demuestra su aspecto más sensible están relacionadas con lo que le ocurre al grupo después de haber sobrevivido al ataque del francotirador en el desierto, y con la aparición del niño iraquí que le vende al sargento DVDs, durante los momentos de espera en la base.

Los artificieros patrullan el desierto de Irak y encuentran a un grupo de

¹⁵¹ La noticia titula: “Un video muestra cómo militares estadounidenses matan en Bagdad a un fotógrafo de Reuters”. Diario El País [digital], http://internacional.elpais.com/internacional/2010/04/05/actualidad/1270418411_850215.html. Fecha de actualización: 5 de abril de 2010. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011.

cazarrecompensas¹⁵² británico. Al intentar echarles una mano por la avería de su vehículo, reciben fuego de un francotirador rebelde que comienza a liquidar a los mercenarios uno a uno. Los soldados logran librarse de los impactos del miliciano, pero están acorralados por la precisión del enemigo con su arma. Todos se defienden disparando hacia la nada y el líder de los cazarrecompensas (Ralph Fiennes) toma el Barret¹⁵³ e intenta eliminar al agresor con fuego de larga distancia. En un descuido, el jefe civil se levanta y es abatido.

James y Sanborn tienen que hacerse cargo del rifle, casi no se pueden mover. Mientras Sanborn dispara, James busca blancos con el telescopio. El rifle se queda sin munición y James ordena a Eldrige que consiga más balas, el soldado le quita un cargador al cadáver de un cazarrecompensas, pero está lleno de sangre y esto interfiere en el funcionamiento del arma. James le ordena que la limpie, pero Eldrige entra en pánico y no logra hacerlo. James se acerca hasta donde está el joven, le tranquiliza y le muestra cómo hacer para que el proveedor vuelva a funcionar. James enseña a Eldrige cómo quitar la sangre de los proyectiles para que Sanborn pueda eliminar los enemigos que les atacan en la distancia.

De esta forma, el héroe le enseña al aprendiz algo más que preparar el cargador para ser usado, le está indicando cómo librarse del trauma y la culpa que significó para el joven la muerte de su antiguo líder, al no haber disparado a tiempo para salvarlo. Con su ejemplo, el héroe logra que el aprendiz vuelva a tener confianza en sí mismo, haciendo que se reactive y que esté dispuesto a luchar en el momento diurno del combate.

La secuencia es significativa en cuanto que el héroe, por las circunstancias del

¹⁵² Con la aparición de los mercenarios, el relato señala los intereses económicos alrededor de la Guerra de Irak. En esta secuencia, los misteriosos hombres que la hermandad bélica se encuentra en el desierto, tienen detenidos a dos hombres por los que esperan cobrar una cuantiosa recompensa. Al comenzar el ataque del francotirador los prisioneros intentan huir, pero el líder de los mercenarios no duda en dispararles por la espalda mientras corren, así cobrará el dinero igualmente, ya que debe entregarlos vivos o muertos. Los servicios de seguridad privados se vieron bien recompensados por el gobierno estadounidense en esta guerra, pues los ejércitos contratados vieron en Irak una buena oportunidad de hacer dinero.

¹⁵³ El fusil Barret M82 de calibre .50 de origen norteamericano, cuenta con gran alcance y potencia, su uso se ha diseñado para derribar objetivos blindados. Se ha cuestionado el ataque a blancos humanos con este calibre por su poder de destrucción.

ataque, asume el liderato del equipo y decide dirigirlos buscando la salvación de todos. Por primera vez en el filme, James no actúa solo, comanda a la hermandad en la guerra para conseguir que él y sus hombres sobrevivan. El combate diurno realizado en total comunicación entre la fraternidad es posible, ya que no se trata de la desactivación individual de una bomba, es la defensa con armas de largo alcance en la que los soldados demuestran su atributo bélico, al igual que lo hacen las agrupaciones de infantería clásicas. Esta es la guerra para la que se prepara un soldado tradicional, la de disparar y eliminar a un enemigo visible.

Los dos sargentos observan pacientemente y cada vez que ven un movimiento disparan, uno a uno ven caer a los rebeldes. El calor del desierto cae sobre sus cuerpos inmóviles, exponen el agotamiento de horas de espera. La arena les cae en el rostro, James pide a Eldrige que le traiga un zumo, solo queda uno, James lo abre y se lo pasa a Sanborn para que lo beba todo; el héroe no deja nada para él, en esta ocasión prefiere proteger la vida de sus hombres, con este simple gesto el personaje manifiesta que está dispuesto al sacrificio por el bienestar de su hermandad.

Entre un rebaño de cabras, Eldrige descubre la figura de un hombre que les apunta:

Eldrige: —Oye, Will.

James: —¿Sí?

—A tus seis en punto, veo movimiento en el puente. Detrás del camino.

— (Sin quitar los ojos de su objetivo en la distancia) Bien, encárgate.

James, tranquilamente, le da confianza al chico que hace un rato estaba lleno de pánico.

— ¿Debo disparar?

—Tú decides, amigo.

Eldrige apunta con su fusil y descubre la figura del hombre escondiéndose, dispara y lo derriba. James dice en voz baja “bien hecho” aprobando la decisión del soldado. Por último, la hermandad decide que es el momento de irse, han

derrotado al enemigo. Como héroe que es, James tiene el deber de enseñar a Eldrige para que combata superando sus miedos. El sargento debe dirigir a sus hombres por el camino del sacrificio y la redención. Bou y Pérez analizan la iniciación en el mito:

Apocalipsis, misticismo, iniciación, trama paterno-filial que hace de las historia épicas aprendizajes formativos mediante los que un aprendiz ocupa finalmente el lugar del maestro: los procesos de formación comportan al fin, una vida dramática donde hay poco espacio para la aventura heterosexual clásica. Pero esta ausencia del factor romántico clásico no niega las complejas relaciones entre aventura y hogar familiar, sino que las reconsidera desde una perspectiva nueva. Donde el discurso clásico implanta una sospecha de castración –el hogar matrimonial es el espacio donde el héroe deja de serlo–, el cine contemporáneo otorga a este héroe la posibilidad cíclica de volver, mediante el juego ritual de maestros iniciando aprendices que se convierten en maestros iniciando a nuevos aprendices (...) (2000: 93).

James, al sentir que debe ser emulado, transmite a sus hombres las fuerzas y conocimientos que él posee, es la manera tradicional de inmortalizar el heroísmo que protege el código de valores de la sociedad a la que pertenecen. En el desierto no escatima en mostrarse como un líder sabio y fraternal, que se sacrifica por el bienestar de sus soldados. Ese día las cosas le salieron bien, pero no siempre será así, su hipermasculinidad lo lleva a realizar acciones que rompen con el lazo fraternal del grupo.

Hilario J. Rodríguez dice, a propósito de la figura del sargento en el cine bélico clásico, que:

Los suboficiales son libros abiertos sin secretos. Aunque parezcan duros e intransigentes, actúan casi siempre pensando en el bien de los soldados a su cargo, a quienes deben hacer entender todas las lecciones posibles para mantenerlos con vida en cuanto se vayan al frente. Son padres provisionales (...) aunque no toman las decisiones más importantes, los

suboficiales son los cabezas de familia del ejército (2006: 200).

Como hemos descrito en la investigación, los alojamientos, las tiendas de campaña son espacios donde es posible un cierto sentimentalismo para las agrupaciones de infantería. *En tierra hostil* cuenta con un revelador momento nocturno de confesión en las barracas. El grupo del sargento James se reúne para la celebración, luego de haber salido con vida del ataque en el desierto. La agresividad entre machos da inicio a la secuencia, cuando James y Sanborn luchan como un par de adolescentes demostrando su fuerza. Vemos al fin los rituales de comportamiento propios de la agrupación bélica. En un ambiente de *heavy metal* y licor, los golpes y los insultos son la explosión emocional que se expresa a partir de los códigos de masculinidad permitidos. James atina un fuerte puñetazo en el estómago de Sanborn que lo deja sin aire.

James: —Eso fue por golpear al jefe de equipo, maldito.

Sanborn: —Enseguida vuelvo. Debo orinar.

— (En tono marcial) Owen, otra ronda, muchacho. Es una orden.

Eldrige: — (En tono marcial) Sí, sargento James, no eres bueno con la gente pero eres un buen guerrero. Dame tu vaso, aquí tiene señor.

James: — (En tono marcial) Serviste bien en el campo de batalla, especialista. Salud.

El licor y los vínculos creados a partir de la situación en el desierto propician la confianza, Eldrige reconoce que aunque James no es el líder que más motiva, su habilidad en el combate es incuestionable.

Sargento y soldado se sientan, Eldrige inicia el ritual militar de la confesión como herramienta narrativa del sentimentalismo.

Eldrige: —Sentí miedo.

James: — ¿Sí?, todos sienten miedo por algo.

—Eres muy bueno.

Sanborn entra y descubre un cajón con objetos personales de James, lo saca de

debajo de la cama sorprendido porque el sargento tiene elementos evocadores.

Sanborn: — (Embriagado) No sabíamos que tenías algo, Will...

Eldrige: —Veamos qué tienes, Will.

Sanborn y Eldrige comienzan a buscar entre el cajón y sacan cosas para después preguntarle a James por ellas.

Sanborn: — (Con una fotografía) ¿Quién es?

James: —Mi hijo, el pequeño, es rudo, no como yo.

— ¿Estás diciendo que eres casado?

—Tenía una novia y quedó embarazada, entonces nos casamos. Nos divorciamos. O pensé que estábamos divorciados, sigue viviendo en la casa, dice que todavía seguimos juntos, no sé.

— ¿En qué la convierte?

—No sé.

—En tonta por seguir contigo.

—Oye, no es una maldita tonta. Solo es leal.

Luego James les pregunta si tienen una chica. Sanborn les dice que su único problema es que la chica que le gusta no deja de hablar de niños. “Dale tu esperma, semental” le dice James. Luego Sanborn y Eldrige sacan la caja de recuerdos del líder.

Sanborn: — ¿Qué tenemos aquí?

James: —Componentes, partes de bombas, identificaciones.

—Sí, lo sé, ¿pero qué hacen bajo tu cama?

James comienza a sacar partes y a describir cuál fue el momento en las que las obtuvo. Explica la situación en la que desactivó los explosivos.

James: —La caja está llena de cosas que casi me matan.

Eldrige: — (Saca un anillo colgado de una cadena) ¿Y qué hay de esto?,

¿de dónde es esto Will?

—Es mi anillo de bodas. Como dije, cosas que casi me matan.

El filme muestra novedades destacables en la intimidad de la hermandad militar. James introduce en el espacio dedicado a la añoranza objetos que lo vinculan con el tiempo de la acción, por tanto, relaciona el sentimentalismo al atributo de las habilidades en combate y la masculinidad. El héroe guarda componentes de explosivos en el lugar de las fotografías y las cartas, relata con claridad los recuerdos sobre la desactivación de bombas; por el contrario, cuando se le pregunta por su situación familiar, es menos animado y demuestra tener dudas al respecto, es un tema que prefiere evadir. Sus recuerdos familiares están al mismo nivel que sus funciones como soldado diurno.

James demuestra con esto el fuerte lazo emocional que lo une a las situaciones del campo de batalla, es un personaje que añora la guerra, que disfruta cuando dedica la confesión a comentar con sus colegas lo vivido en el combate. La única imagen que guarda el sargento James es la de su hijo, la fotografía comparte sitio con sus explosivos, al igual que su anillo de bodas. Como dice el artificiero, están reunidos objetos que casi le matan, en el caso del anillo se refiere a la inmovilidad que produce en el héroe el regreso a casa, este es el fin de quien asume la aventura como sentido único de su vida.

Sanborn finaliza el momento de la confesión invitando a seguir en la lucha. James se despoja de su camiseta para recibir un golpe del subalterno, muestra las cicatrices del experto guerrero en su musculoso cuerpo, es la masculinidad del que ha sufrido heridas y está marcado por la guerra. Una vez más, el relato evoca a personajes fuertes y hábiles, que han sufrido el rigor de la batalla y que son capaces por sí solos de eliminar al enemigo. El discurso avanza y compara a cada momento a este artificiero contemporáneo con los solitarios guerreros que volvían a Vietnam en los años ochenta para ajustar cuentas con la historia.

La reunión termina y James tiene que llevar a Sanborn hasta su alojamiento, ya que se encuentra ebrio. Antes de irse, Sanborn le pregunta a su líder:

Sanborn: —Oye, James, ¿crees que tengo lo necesario para ponerme el traje?

James: —Claro que no¹⁵⁴.

VII. Sacrificio

Aunque la historia de los artificieros en Irak presenta diferencias a partir de los atributos del personaje heroico, existen aspectos comunes de emotividad y sentimentalismo con las películas tradicionales del género.

James llora¹⁵⁵ cuando cree ver al niño Beckham que le vendía DVDs, y con el que había establecido un lazo paternal, tendido en la mesa de la guarida terrorista. La imagen golpea al héroe, lo confunde y lo lleva al punto de las lágrimas. Le conmueve la imagen del cadáver de un niño que ha sido preparado para ser detonado. El héroe ordena recoger todo el C-4¹⁵⁶ que puedan llevar, el resto lo hará explotar con todo el material subversivo que esconden en el edificio. James coloca una carga sobre el pecho del niño para destruirlo todo, pero cambia de opinión en el último momento y decide desactivarlo. “Cancelen la detonación”, ordena. No se siente capaz de hacer volar por los aires a su amigo. Toca el rostro ensangrentado del cuerpo y llora impotente, se muestra confundido por primera vez. Comienza a revisar las extremidades y el torso buscando alguna trampa detonante, realiza lo que mejor sabe hacer dentro del propio cuerpo del infante. La crudeza de la imagen revela el horror para el que no está preparado un héroe representativo del género bélico.

James tiene que tomar su navaja y cortar las costuras del pecho, huele mal, se tiene que cubrir la nariz, introduce la mano en el abdomen y retira la bomba. Cubre el cadáver con una sábana y lo saca en brazos del edificio. El héroe fue

¹⁵⁴ Los personajes se enfrentan en diálogos complementando moralidad y deseo de heroísmo, lo sensible y la demencial lucha para neutralizar y conquistar el inminente peligro (Keane, 2010).

¹⁵⁵ Las lágrimas expresan las emociones más fuertes de los personajes militares. El llanto es la manifestación producida por el choque entre los valores del soldado y el descubrimiento de los horrores de la guerra, además se convierte en el momento en el que la masculinidad cede para destacar el atributo sentimental. No es extraña la presencia de hombres que lloran en las películas de grupos de infantería y en casi cualquier película que trate la tragedia de los campos de batalla. Ante el horror producido por la incongruencia de la imagen, el artificiero se confunde y la dureza del héroe cede hacia lo melodramático.

¹⁵⁶ Explosivo plástico de uso militar que cuenta con gran estabilidad, solo se activa con un detonador, y además posee altísima potencia destructiva en pequeñas cantidades.

transformado, la cercanía a la brutalidad de la muerte en Irak le deja ver una realidad para la que no estaba preparado. Consiguió respetar el cadáver de su amigo, pero no logró salvarlos a todos como sí lo hizo en las situaciones precedentes. En adelante la muerte se convertirá en algo incontrolable para el protagonista, lo que terminará haciendo que fracase el proceso heroico por el que discurre.

Sean Redmond diserta acerca de otros ejemplos de sensibilidad masculina en el historial filmográfico de Bigelow:

Sin embargo, existe una articulación mucho más transgresora de género en la película. No solo es *Point break* particularmente conocida y autoconsciente acerca de las relaciones de poder en la identidad de género, sino que el filme tiene por objeto socavar la clásica oposición masculino/femenino, y heterosexual, que se define en las relaciones “de hombre a hombre”. Es evidente entonces el retrato que hace Bigelow, concerniente a lo andrógono, el cuerpo, y las dislocaciones de género (2003: 117).

James sale del edificio con el cuerpo del niño iraquí en brazos, lo entrega a las autoridades de la ciudad y se reúne con su grupo en el transporte; esperan que el psicólogo coronel Cambridge (Christian Camargo), que había acompañado a su paciente Eldrige en la misión, regrese después de haber estado pidiéndole a unos lugareños que se retiraran de la forma más amable. El oficial no se percató del saco que dejaron abandonado esas personas comunes con las que hablaba amistosamente. Después del estallido, Eldrige solo puede recuperar el casco del oficial, el joven aprendiz se desmorona, llora por la pérdida de su doctor.

Es significativo que el relato elimine al personaje que le insistía al joven Eldrige sobre la posibilidad de la guerra como una aventura. El coronel se había convertido en una suerte de voz ideológica para el joven aprendiz durante su tratamiento, después de la muerte del líder anterior. Con el brutal asesinato de Cambridge, Bigelow considera que en adelante hay un cambio en las reglas. El oficial que representaba el “sé todo lo que puedes ser”¹⁵⁷, es eliminado por un

¹⁵⁷ Lema de reclutamiento del ejército estadounidense.

enemigo que no esperaba, no estaba preparado para que ciudadanos comunes pusieran una bomba.

La directora presenta el cadáver del niño como un punto de inflexión en el que la composición del héroe clásico no logra desarrollar sus funciones y atributos en lo que resta de la película. Después de la muerte de Beckham, James emprende una serie de acciones para tratar de buscar justicia por la muerte del pequeño: en todas fracasa.

El impacto por la imagen del niño lleva al héroe a la añoranza del hogar. Intenta hablar con su esposa pero no es capaz de decir nada, se queda escuchándola al otro lado del teléfono, no es un protagonista que extraña el mundo desde el que partió. James demuestra ser un personaje que se pone en marcha, antes de estancarse lamentando lo ocurrido, prefiere buscar a los asesinos del niño iraquí. En un filme bélico clásico, este sería el argumento perfecto para realizar una misión justiciera en la que los villanos reciban su merecido. La venganza como causa de movilización compromete las acciones de los comandos o de la agrupación de infantería para vencer al contrario y recomponer el orden moral que defienden.

El sargento va en busca de culpables. Amenaza con su arma al hombre que tiene el puesto de DVD donde trabaja Beckham, lo obliga a que le acompañe hasta la casa del niño. El hombre asustado le señala una casa, es de noche. James salta por el muro y entra sigiloso, como cualquier comando que busca al enemigo en su guarida. Ingresa y descubre algo diferente a lo que esperaba. Un hombre mayor le habla en perfecto inglés, conoce varios idiomas, quizás por eso el vendedor de DVDs lo dejó allí, porque no le entendía nada. El profesor que se encuentra tranquilamente en su hogar, le explica que no conoce a ningún niño Beckham, cree que James es de la CIA y lo invita a que se siente. El sargento se confunde, no esperaba un recibimiento así, él iba preparado para el combate y la justicia.

La esposa del profesor es menos amable con el intruso, sin importar que esté apuntando con un arma, insulta al artificiero en su lengua y lo expulsa golpeándolo con la bandeja en la que llevaba algunas tazas. James tiene que huir

ante tal muestra de carácter. Ahora el héroe se encuentra solo en la noche, confundido en una ciudad que vive con normalidad. Fue en busca de la guerra y encontró la tranquilidad de un hogar y las calles donde las gentes hacen una vida común. Sale de allí, una vez más descubre que el enemigo en Irak es invisible y se esconde en la cotidianidad. Al final, James logra regresar a su unidad, allí sí encuentra la guerra, los centinelas lo amenazan como si se tratara de un extremista, demuestran el pánico que les causa el desconocido universo en el que James se introdujo.

Esa misma noche, James es llamado para atender una emergencia en la ciudad. El sargento y sus hombres llegan al lugar donde ha habido una explosión devastadora. La bomba dejó gran cantidad de muertos y heridos, una vez más, mientras James buscaba el heroísmo, la realidad de la guerra ocurría con toda su brutalidad. Una vez más el dolor de las víctimas demuestra la barbarie que impide cualquier salvación.

El artificiero analiza el entorno y descubre el sitio por donde pueden esconderse los terroristas que accionaron la bomba.

James: — ¿Dónde está quien disparó?

Sanborn: —Quemado por el fuego, fue un hombre bomba. Nunca encontraremos el cuerpo en esta basura.

— ¿Y si no fue nadie? ¿Si fue un detonador remoto?... un chico malo se esconde entre las sombras ¿verdad? (Señala con su linterna una zona aledaña) Allí mismo, el lugar perfecto fuera del área de la explosión. Para recostarse a ver cómo limpiamos el desastre.

Eldrige: — ¿Quieres ir allí fuera?

James: —Sí, sí quiero.

Eldrige: —Me gustaría meterme en problemas, viejo.

Sanborn: —No, esto es una estupidez. Hay tres unidades detrás de ti cuyo trabajo es ir a la cacería. Este no es nuestro maldito trabajo.

James: —Tú no me dices que no a mí, Sanborn, yo te digo que no ¿sí? Sabes que hay sujetos observándonos. Están riéndose de esto. Eso no me agrada. Apaga tu maldita linterna porque iremos.

James decide, de nuevo, tomarse la justicia por su mano, no piensa esperar mientras el que cometió el crimen se esconde entre las sombras. Asume que es un héroe bélico y se pone en marcha tras la búsqueda del enemigo; el joven Eldrige, deseoso de aventura, está de acuerdo. Sanborn lo ve como un riesgo innecesario y absurdo.

Los tres guerreros avanzan por entre callejuelas oscuras buscando a un enemigo invisible. Eldrige es capturado por insurgentes, James y Sanborn logran rescatarlo en el último minuto, después de buscarlo de forma desesperada y antes de que los terroristas logren desaparecer con el soldado. A Eldrige le han disparado en una pierna. Otra vez la heroicidad del sargento fracasa dentro de su interminable pretensión de aventura justiciera. A James esa noche, no le queda más que entrar a las duchas con su uniforme y su casco para dejar que el agua lo limpie; de su ropa comienza a salir sangre, se sienta en el suelo recogiendo confundido, no logra entender lo que ocurre, la guerra no es como la imagina el héroe bélico¹⁵⁸. El sargento se purifica de la realidad de la conflagración y de sus fracasos como líder. Es significativo que del uniforme de un soldado, emane la sangre, como si la película cuestionara los relatos que encuentran redención en las acciones de idealizados personajes bélicos. Bigelow con el sargento James, señala a quienes justifican la barbarie como demostración de heroísmo.

Tres secuencias encaminan el argumento a su final. En estas se concluyen las acciones que ha realizado James en busca del heroísmo y las consecuencias de sus actos motivados por el deseo de acción. El relato es contundente al demostrar el fracaso de la filosofía del héroe¹⁵⁹.

Al día siguiente de rescatar a Eldrige, James se dirige al vehículo donde le espera Sanborn; en su camino aparece el amigable Beckham saludándole y

¹⁵⁸ James es tanto héroe mítico como antihéroe que cuenta con un estatus distinto. El bien y el mal chocan y encajan, no son dicotomías, sino dobles potencialidades, los personajes sugieren ser héroe y villano a la vez. En el cine de Bigelow no hay simples buenos o malos, o fáciles certezas morales (Keane, 2010).

¹⁵⁹ La intención de la directora al trabajar constantemente sobre los géneros de Hollywood, es la de desafiar las hegemonías temporales, las normas narrativas que comprometen tan solo las experiencias de deseo, violencia y muerte (Benson-Allott, 2010).

preguntándole si quiere algún DVD¹⁶⁰. Todo había sido un error, lo que motivó el espíritu justiciero de James resultó ser una confusión generada por su deseo de aventura. El héroe siempre imaginó que sus funciones eran iguales que las que emplea la estructura del género, pero la realidad es diferente en Irak, el niño apareció jugando y vendiendo como cualquier día, de nuevo la cotidianidad del lugar en el que luchan supera los imaginarios bélicos de los soldados. James se siente ridículo por todo el peligro que corrió sin ninguna razón. Para el sargento, el modelo de heroísmo forjado en su cultura está fallando, no consigue convertirse en el admirado héroe de acción diurna, la figura más respetada de su nación. Todas sus aventuras lo han llevado hacia ninguna parte.

Sanborn y James se acercan al helicóptero donde está Eldrige en una camilla, a punto de partir con su pierna herida.

James: — ¿Cómo estás amigo? El doctor dice que vas a estar bien.

Eldrige: — (Con visibles muestras de dolor) Tengo el fémur roto en nueve partes. Dicen que caminaré en seis meses con un poco de suerte.

—Seis meses no está mal, ¿eh?

— ¿No está mal? Esto apesta jodidamente, hombre.

— (Le dice a uno de los hombres del helicóptero que asegura la camilla mientras Eldrige grita de dolor) ¡Con cuidado amigo!

— (Señalando a su pierna) ¿Viste esto? ¿Lo viste? Es lo que ocurre cuando un maldito le dispara a alguien ¡jodido hijo de puta!

—Lo siento, Owen.

—Jódete, Will de verdad, jódete... gracias por salvar mi vida, pero no teníamos por qué buscar problemas para subir tu jodida adrenalina, ¡jódete!

— (James mira al suelo apenado) Sanborn. Oye, cuídate Owen.

—Vuelve a casa, viejo.

Sanborn: —Nos vemos del otro lado.

¹⁶⁰ Joshua Clover (2010) afirma que el infante sirvió a los propósitos de James, ya que encontró en él una nueva justificación para visitar el campo de batalla. Todo es una excusa que contribuye a la justificación del combate, es la impresión visual ampliada de la historia de la guerra.

Eldrige: —De acuerdo. (Les dice a los pilotos) Sáquenme de este jodido desierto¹⁶¹.

Dos aspectos se revelan en esta secuencia. Primero, James fracasa en su función iniciadora como héroe que transmite sus habilidades y conocimientos al joven Eldrige. Y segundo, los soldados de *En tierra hostil* no tienen ningún motivo para entregarse al sacrificio en busca de la redención. Eldrige se queja enjuiciando al héroe como el causante de sus males y lo responsabiliza por sus heridas, justo al contrario de lo que sucede en las agrupaciones de infantería, donde los soldados emulan al héroe maestro y cumplen con el inevitable sacrificio, necesario por la salvación de sus hermanos.

En la última de las secuencias de acción se representa el mayor de los fracasos que soporta el héroe James. La bomba final está colocada en un hombre inocente, con una estructura de barrotes y candados que hace imposible separarla del cuerpo. En mitad de una plaza desierta, el hombre es advertido por los soldados para que no se acerque, al mínimo movimiento dispararán. El iraquí ruega por su vida arrodillado y con los brazos abiertos, suplicando a James (personaje salvador), invoca a su familia. La bomba tiene un temporizador, el tiempo se acaba y James le pide a Sanborn una tenaza. Quedan dos minutos y el artificiero intenta romper los candados, solo consigue quitar uno faltando unos segundos. El héroe se ve incapaz de salvarlo y pide perdón al iraquí. James huye y la bomba estalla.

Ante una víctima que ruega de rodillas por su vida, el héroe comprende que su función como redentor es primordial. James se acerca para ayudar al hombre a pesar de las advertencias de Sanborn quien, aunque guarda rencor a su líder, le insiste en lo insensato de su aventura. El artificiero llega hasta el iraquí arriesgando su vida, intenta protegerlo, pero este es un conflicto que sobrepasa sus posibilidades. Por primera vez, James se rinde. El héroe fracasa, estuvo a punto de sacrificarse por nada, sus acciones no lograron mantener el código de valores del grupo al que representa, ni salvar a los inocentes que sufren la

¹⁶¹ Casualmente este actor, Brian Geraghty, interpretando a Fergus en *Jarhead* había dicho categóricamente en la celebración al fin de la guerra: “no tendremos que volver a este vertedero en la puta vida”.

guerra. Al final, cuando el sargento despierta después del impacto descubre la realidad. Una cometa vuela como si nada hubiera pasado, acaban de asesinar a un hombre de forma tan brutal, que ni un héroe fue capaz de rescatarlo. No obstante, la vida continúa su curso en un lugar donde la guerra es distinta a la que el género construye para sus héroes.

En tierra hostil presenta un mundo incomprensible, un universo diferente a lo conocido, salvaje en ocasiones y a la vez pacífico y cotidiano, que asume su guerra como un elemento más de su vida diaria. James fracasa porque Irak es un lugar desmitificado, donde la realidad supera con mucho los deseos heroicos de un joven estadounidense, forjado entre la simbología bélica propia de su nación. Al principio, Thompson muere, y con él la representación del héroe clásico de infantería. Al final, James, un artificiero con atributos de comando, fracasa en su cometido, no logra la redención, pero salva su vida por unos pocos metros y porque su traje en esta ocasión funcionó, nadie se sacrificó para que viviera, murió la víctima como ocurre a diario en las guerras.

Sanborn se confiesa con su comandante después de ver cómo se desintegraba un hombre inocente en una explosión. En el vehículo, el sargento le dice a James que está harto de ese lugar, que por poco entrega su vida para nada. Entre lágrimas reconoce que su sacrificio no le hubiera importado a nadie, se hubiera desangrado como un “cerdo” en la arena del desierto y solo les habría afectado a sus padres, a nadie más. El guerrero quiere volver a su hogar, lo valora como lo único importante, quiere tener un hijo. Ya no hay ninguna motivación para seguir combatiendo. El subalterno dice “no estoy listo para morir James”, y con esto sentencia cualquier posibilidad de proceso heroico, nunca encontró el camino del sacrificio como medio para lograr la redención, en Irak solo descubrió la muerte inútil y fortuita.

Sanborn le pregunta a su líder cómo hace para enfrentarse a tanto riesgo.

James: —No lo sé. Creo que no pienso en ello.

—Cada vez que salimos, es vida o muerte. Arrojas los dados...Tú te das cuenta, ¿verdad?

—Sí, sí... me doy cuenta... no sé por qué... no lo sé, JT. ¿Sabes por qué soy

así?

—No, no lo sé.

Sanborn, la conciencia del protagonista, reconoce que la muerte en Irak es un asunto de azar, una casualidad, no el fin último de un proceso, tan solo puede ocurrir en cualquier momento si se está en el lugar equivocado, sin ninguna función o relevancia, y le pregunta al héroe si es consciente de eso. James confiesa que sí lo sabe, pero no piensa en ello, tan solo actúa por su instinto, algo que es incomprensible hasta para él mismo. James es un héroe porque en lo psicológico necesita serlo, porque debe emular a todos los héroes que lo forjaron, incluso sabiendo que es un sinsentido.

Entre tanto, un grupo de niños corre tras el Humvee tirándole piedras y sonriendo, rechazando y a la vez admirando el vehículo en el que se movilizan los héroes, simbolizando así el choque que pretende el relato: la identificación mítica en contra de la inevitable realidad¹⁶².

Bou y Pérez explican el significado del héroe que regresa: “El hogar matrimonial es el espacio donde el héroe deja de serlo” (2000: 93). James regresa a casa y un plano resume la situación que se da cuando el héroe de acción deja la aventura para volver al hogar. El valiente y habilidoso artificiero está perdido en el momento de escoger un cereal en el supermercado, se muestra abrumado por la situación. En casa, al héroe le ha desaparecido su imborrable sonrisa.

En una reflexión final, James se confiesa ante su hijo, le explica que cuando crezca cada vez le gustarán menos cosas, dejará a un lado su caja favorita y sus pijamas y disfrutará verdaderamente de uno o dos elementos. El veterano reconoce ante su hijo que solo hay una cosa que le gusta en la vida. El siguiente plano es el de los helicópteros aterrizando con el artificiero que vuelve a la guerra. Su sonrisa reaparece cuando, enfundado en su traje de combate, camina de nuevo y con paso firme hacia la aventura.

¹⁶² Según Clover (2010), Bigelow es muy efectiva destacando lo ambivalente de la violencia cinematográfica, la que nos hace disfrutar por las logradas imágenes de las explosiones, y que a la vez nos paraliza ante la imposibilidad de cualquier salvación. Para el autor, este mismo argumento entre el hombre y la guerra se cumple también en la construcción fílmica.

Con su discurso¹⁶³, Bigelow cuestiona las fraternidades de combatientes que justifican la guerra por la defensa de la hermandad militar. La directora, al imposibilitar la hermandad entre James, Sanborn y Eldrige, señala críticamente los filmes contemporáneos de construcción clásica que emplean melodramas para resaltar valores nacionales, como es el caso de *Salvar al soldado Ryan* o *Black Hawk derribado*. *En tierra hostil* impide el camino del heroísmo porque en Irak no se logra establecer el vínculo fraternal que motiva el ritual del sacrificio. La simbolización mítica fracasa, el héroe no cumple sus funciones con satisfacción, de esta forma se reprocha categóricamente la participación y las causas que motivaran un conflicto injustificado, en el que la construcción clásica del género no encuentra ninguna posibilidad.

6. Subgéneros bélicos después del 11/S

6.1 *El hundimiento* (Oliver Hirschbiegel, 2004)

Aunque *El hundimiento* no fue una película producida por los estudios de Hollywood, resulta conveniente incluirla en nuestra investigación, ya que demuestra los atributos del género bélico norteamericano en sus personajes. En particular, destaca un modelo narrativo de los que hemos definido en nuestro estudio para el protagonista del cine de guerra. El personaje del *biopic* es empleado en este filme para demostrar como un líder ideológico cambia y revela su verdadero rostro el del arquetipo maligno, la sombra que llevó a Alemania a la destrucción. *El hundimiento* es un reconocido filme que estuvo nominado al Óscar, y que nos sirve para comprender la influencia del cine bélico de Hollywood a nivel mundial.

Después de la Primera Guerra Mundial, la derrotada Alemania vivió un prolongado período de incertidumbre e inestabilidad que se vio reflejado en distintas manifestaciones culturales. El cine logró retratar este momento, mediante universos en los que la oscuridad y la locura representaban a sociedades que eran dirigidas a la catástrofe. Sin duda, fue una interpretación de las consecuencias de la nefasta guerra que había finalizado.

¹⁶³ El interés de este filme no es en concreto político; se encamina más hacia la interacción del equipo y a la psicología del individuo, con una guerra contemporánea como teatro de acción y tragedia (Keane, 2010).

El Expresionismo alemán, valiéndose de la imaginería supersticiosa nórdica, figuró a sus gobernantes y los señaló como responsables de la tragedia. Fueron simbolizados como monstruos que en su afán de poder y beneficio propio eran capaces de destruir a su propio pueblo.

Filmes como *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) o *Nosferatu el vampiro* (F. W. Murnau, 1922) aluden el resentimiento social hacia los líderes que llevaron al país teutón hasta el desastre, sacrificando a cientos de miles de soldados en los campos de batalla inútilmente.

En esta Alemania de posguerra, empobrecida, con una tasa de paro que alcanzó el treinta y tres por ciento (más de 7 millones de parados), los ciudadanos vivieron una crisis de identidad que los llevó a creer en un futuro liderado por nuevas fuerzas políticas. El autoritarismo, el comunismo o el fascismo se presentaron como las opciones que prometían tiempos distintos en una sociedad carente de líderes. Entre estos nuevos movimientos hubo uno que logró unir al país con su discurso y con su violencia, se caracterizó por darle a los alemanes la esperanza de recuperar el orgullo perdido. Ofrecían un gobierno completamente entregado a solucionar las muchas necesidades de los ciudadanos a los que decían amar.

Si la fe y la esperanza eran partes integrantes del nacionalsocialismo, también lo era, aunque parezca bastante sorprendente, la caridad (...). Se convirtió más bien en el medio favorito de movilizar al sentimentalismo comunal (...) los embrionarios servicios de auxilio social nazis consistían en iniciativas localizadas, centradas en camaradas del partido o de las SA¹⁶⁴ indigentes o heridos. Se les albergaba y alimentaba y muchachas jóvenes les vendaban las descalabraduras (Burleig, 2003: 251).

El partido nazi surge de la mano de su líder, un cabo austriaco veterano de la guerra, profundamente rencoroso por la derrota, que le dio esperanzas a los alemanes con una brillante oratoria. Insistía en la “autoestima sentimental colectiva de su propia raza y nación” (Burleig, 2003: 29). En los pequeños mítines que organizaba en tabernas de ciudades como Múnich, invitaba a la

¹⁶⁴ Las Sturmabteilung fueron las primeras fuerzas en crear rangos y títulos propios dentro del nazismo. Este grupo militarizado terminó uniéndose a las reconocidas SS.

unión para seguir adelante y señalaba claramente a los culpables de la debacle germana sobre los que su odio visceral quedaba demostrado a todo momento. Aseguraba que la solución a los problemas de la nación germana requería, como algo imperioso, el acabar con el poder judío.

Hitler logró unificar y canalizar la identidad perdida promoviendo a la vez compasión por sus conciudadanos y violento odio hacia quienes consideraba eran la amenaza para Alemania. Se convirtió en su líder filosófico y los convenció de que conseguiría el lugar que la nación merecía: el de un nuevo imperio poblado por una raza superior.

Al final, el 30 de abril de 1945, después de la muerte del Führer, Alemania sufría las atroces consecuencias de la pérdida de la moral y el espíritu crítico individual. Los alemanes despertaron brutalmente de la pesadilla y descubrieron que habían sido gobernados por el que en adelante sería reconocido en el imaginario mundial como el mal superior encarnado, un personaje que con el tiempo se ha convertido en una suerte de aborrecible ser del que los germanos prefieren no hablar. Esto le da cierto halo de leyenda maligna, como si se tratara de un monstruo realizado por el notable cine expresionista alemán.

En el mundo ambiguo del cine alemán nadie está seguro de su identidad, y además puede perderla en el camino: Homunculus, que es una especie de “Führer”, llega incluso a desdoblarse voluntariamente; disfrazado de obrero, subleva a los pobres contra su propia dictadura (Eisner, 1996: 82).

El hundimiento, nominado a un Óscar, interpreta los últimos días de Adolf Hitler, narrados desde la perspectiva de una joven secretaria que fue testigo real de los acontecimientos.¹⁶⁵ En el documental *Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin* (André Heller, Othmar Schmiderer, 2002) Traudl Junge, la mecanógrafa en la que se apoya el personaje, da su versión del polémico líder y de quienes lo acompañaron antes de que se suicidara junto con Eva Braun, la amante que acababa de convertirse en su esposa.

¹⁶⁵ Ver ilustración en la página 443

El documental sobre Junge influye en la narrativa del filme, ya que los recuerdos contados por la anciana se describen en acciones de gran importancia para el relato, y figuran muchas de las situaciones vividas por el hombre que se convirtió en ícono del mal. Al ser un *biopic* se le da gran relevancia a la recreación de eventos clave, por los que el protagonista es recordado y sobre los que se ha investigado y escrito ampliamente. Este hecho genera aún más interés al tratarse del reconocido tirano sobre el que todavía surgen tantas preguntas.

El hundimiento es una película no exenta de polémica, porque humaniza una figura que para muchos no tuvo ni merece ninguna identificación de humanidad. Según Christine Hasse (2006), muchas de las críticas escritas sobre la película señalan los potenciales peligros de mostrar a Hitler como un ser humano ya que podría despertar simpatías. La autora reconoce en *El hundimiento* el atractivo generado por la imagen de poder, glamur y firme convicción en el heroísmo de los comandantes del nazismo. Este imaginario gustó y comprometió a muchos de los que eligieron la ideología de Hitler en su momento, al igual que a todos aquellos que en la actualidad defienden e idolatran sus macabros principios.

Es por este temor a la identificación con el abominable pasado que muchos alemanes prefieren evitar las interpretaciones de Hitler y sus comandantes. Sin embargo, el filme busca desmitificar la leyenda maligna e intenta dar una imagen real de los riesgos a los que conduce un hombre común, convencido de la guerra, y con el poder de influenciar apelando a los sentimientos más básicos.

El hundimiento es un *biopic* que descubre a un dictador cada vez más solitario, afectado por el párkinson, que vivió sus últimos días confinado en un búnker, pero que estuvo hasta el final rodeado del universo de mentiras creadas por él mismo, donde sentía la admiración que le profesaban sus ayudantes más cercanos. Esto ocurrió en el subsuelo de los jardines de la Cancillería¹⁶⁶ mientras fuera, en Berlín, la guerra y los propios fanáticos nazis masacraban a los ciudadanos que supuestamente amaba el Führer.

¹⁶⁶ La nueva cancillería del Reich fue encargada por Hitler a su arquitecto Albert Speer en 1938. Integraba la vieja cancillería, el palacio Borsig, las barracas de la primera división Waffen SS y un amplio jardín interior. En el subsuelo se construyó el Führerbunker para proteger a los mandatarios nazis de los bombardeos.

La película es un ejercicio de memoria necesario, cuya verosimilitud la otorga el género bélico en la estructura del viaje a la aventura protagonizado por una joven e inocente secretaria alemana. La mujer se lanza al mundo desconocido que significa el búnker de la Cancillería del Reich. A través de sus ojos, observamos una versión reciente del dictador, la cual intenta dar una imagen de realismo, ya que proviene de los recuerdos relatados por alguien que formó parte del hecho histórico.

Más allá de humanizar la figura de Hitler, el filme muestra cómo la nación germana despertó brutalmente del letargo producido por las falsas promesas de la ideología extrema, a la vez que conoció la verdad sobre el tirano y las atrocidades a las que estaba dispuesto para mantenerse como líder absoluto y figura de la historia.

Consideramos que *El hundimiento* cumple con el modelo mítico narrativo en el que se fundamenta el subgénero del *biopic*. La influencia de la estructura hollywoodiense permite que un filme alemán forme parte de nuestra investigación, ya que podemos demostrar cómo los elementos y las convenciones del género influyen en otras sociedades distintas a la estadounidense. Los alemanes emplean igualmente a las figuras heroicas de los campos de batalla para hacer un relato de su pasado, en este caso protagonizado por una joven mujer símbolo de futuro y un antihéroe cuyo destino trágico transformó los imaginarios del país para siempre.

6.1.1 Etapas del viaje

6.1.1.1 El mundo ordinario

El hundimiento comienza con las declaraciones reales de Traudl Junge, una anciana que reconoce sentirse profundamente arrepentida por la curiosidad juvenil que la llevó a estar cerca del Führer. Comenta que no debió haber seguido al “monstruo” y dice estar molesta con los recuerdos de aquella chica que se dejó engañar. Ella fue una de las secretarias que acompañó a Hitler hasta sus últimos días, escondido ante la inminente toma de Berlín por parte del ejército soviético.

Junge es un ejemplo del mundo ordinario en el que se da el *biopic*, representa la nación que siguió al líder absoluto y que sufrió las consecuencias de tomar esa decisión. Ella reconoce haber idolatrado al líder y haber creído en sus promesas, se culpa por haberlo hecho después de descubrir las atrocidades que el régimen había realizado. La mujer, al igual que su país, guarda en la memoria el dolor y la pena por haber propiciado que un ególatra tirano liderara los crímenes que perpetró el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial. Para Lotte H. Eisner (1996), la culpabilidad es inherente a la moral europea, lo cual se demuestra, por ejemplo, en la historia del cine alemán, llena de ciudades invadidas por el horror y por monstruos que en diversas ocasiones logran seducir a los ciudadanos.

6.1.1.2 La llamada de la aventura

La llamada de la aventura se produce cuando los encargados cercanos a Hitler buscan una nueva secretaria para el líder. Traudl no tuvo dudas ante el privilegio de servir al Führer. La joven se pone en marcha porque entiende que es una afortunada al estar tan cerca de un personaje trascendental para la historia alemana, la chica va a la búsqueda de su identidad, debatiéndose entre sus valores y los que descubrirá en su mentor. En el viaje de la heroína Traudl, no existe la fase de rechazo a la llamada.

6.1.1.3 La travesía del primer umbral

Esta es la fase del viaje en que la protagonista deja atrás el mundo ordinario y cruza la puerta que la lleva a un mundo nuevo, lleno de situaciones para sortear. Al inicio, el relato se ubica en los bosques de Ratenburg en la Prusia Oriental, es noviembre de 1942 y Traudl Junge (Alexandra María Lara) llega en la noche acompañada de un grupo de jóvenes mujeres al “Wolfsschanze” (La guarida del lobo). En ese momento, Hitler dirigía personalmente las operaciones que buscaban tomar el control de la Unión Soviética, no obstante, las tropas nazis habían sufrido un duro revés por el invierno y por la soberbia del comandante que no se preparó como era debido para esa etapa de la guerra. Los alemanes retrocedían cediendo terreno al Ejército Rojo. La joven Traudl conoce al idolatrado líder justo cuando comenzó su caída, ella representa al arquetipo del

aprendiz que viaja para emular a su héroe mentor, aquel que lo era para toda Alemania en el tiempo en el que se ubica la historia.

El relato presenta a la joven secretaria en la fase de la travesía del primer umbral, cuando entra en el complejo militar fuertemente custodiado por soldados de las SS que protegían la vida del Führer como algo sagrado.

El umbral es muy significativo en este filme, pues divide claramente los dos universos que en la decadencia del Reich componían Alemania. El contraste entre espacios es evidente: el mundo de lo desconocido está dentro del búnker donde agoniza la nación de Hitler, llena de opulencia y festejos. Fuera se encuentra el mundo ordinario simbolizado en la Berlín pobre y ruinosa que soporta la realidad y la brutalidad de la guerra. En adelante, el director emplea hábilmente el contraste entre los dos universos, de esta manera, descubre cómo las fantasías de poder que se vivían en el encierro de la guarida, llevaron a la capital alemana casi a su total destrucción.

6.1.1.4 El encuentro con el mentor

En *El hundimiento* la fase del encuentro con el mentor es posterior a la travesía del primer umbral, es el momento en el que la joven aprendiz conoce al admirado líder, representante de los valores que la nación defendía y sobre el que tenían esperanzas de conseguir la victoria y la tan anhelada paz.

Adolf Hitler (Bruno Ganz) se muestra educado y sensible con las emocionadas chicas, deja el protocolo para conocerlas, es cercano y respetuoso dándoles confianza para realizar la prueba que seleccionará a una como su asistente. El dictador simpatiza instantáneamente con la amable Traudl, quien proviene de su querida Múnich, ciudad fundamental en la historia política del nazismo. Hitler, como lo señala Eisner al describir a los personajes de horror en el cine alemán, no tiene una identidad definida, cambia y se transforma, es un ser compasivo que se vuelve diabólico en los momentos clave de la historia, esto le da verosimilitud al protagonista.

La joven entra en la oficina del mandatario, lugar que concentraba gran parte del poder mundial en su época, y descubre al Hitler más cariñoso. Le presenta a

su querida Blondi, la perra pastor alemán a la que el temido hombre ofrece profundas muestras de afecto al consentirla y besarla, el mismo que ordenara la “solución final” parece un anciano bonachón que ama a su mascota. Hitler se muestra compasivo con la asustada Traudl cuando descubre que no puede seguir mecanografiando el dictado a la velocidad que lo pronuncia, la invita con una tierna sonrisa a que lo vuelvan a intentar. Secuencias como esta generan polémica entre los que entienden la figura del dictador como un símbolo del mal que no tuvo nada de humano. Gitta Sereny comenta sobre la humanización de

Hitler:

(...) el hecho de aceptar esta posibilidad le otorga una dimensión humana de la que, por consenso universal, debería excluirse, con el fin de que podamos protegernos del hecho de que existió y de que fue amado por millones de personas durante años (Lozano, 2007: 78).

David Denby afirma que el intento de recrear a Hitler siempre ha sido moralmente cuestionable, como una ley del silencio que parece rayar con una cierta complicidad (Haase, 2006). Entender la figura histórica como hombre lo hace narrativamente más complejo y llamativo, además, alerta al señalar al tirano como alguien que en realidad existió, no un demonio despiadado de ficción sacado de la imaginería germánica.

El encuentro entre Hitler y Traudl es fundamental para la estructura del viaje heroico. Es el momento en el que la aprendiz conoce a su maestro, a la leyenda encarnada que gobierna los destinos de Alemania. Como sabemos, Hitler no representó los valores que una sociedad democrática y libre defiende, todo lo contrario, promovió el odio y la segregación para conseguir que su filosofía fuera la que gobernara en el mundo. Esto lo convierte en el arquetipo del héroe imperfecto, un antihéroe trágico que llevó a su nación casi a la total destrucción; su proceso heroico es imposible al no cumplir con los valores que llevan al semidiós a un plano superior. *El hundimiento* demuestra cómo paulatinamente, un líder ideológico pierde la fe que la nación le ofrece cuando los abandona por sobreponer sus deseos personales a la salvación de su pueblo.

6.1.1.5 Las pruebas, los aliados, los enemigos

Berlín, 20 de abril de 1945. El 56 cumpleaños de Hitler. Han pasado dos años y medio desde que Traudl fuera contratada por el Führer. La artillería rusa ataca incesantemente el centro de Berlín, la guerra entra en su recta final. Para los personajes del filme es la fase en la que se descubre quiénes serán los compañeros de viaje, a quiénes se deberán enfrentar y cuál es la primera misión que deben cumplir.

Las pruebas

Hitler reúne a sus hombres más cercanos para evaluar la situación y para tomar decisiones, ordena la primera prueba, la llamada “Operación Clausewitz” que dejaba a Berlín como primera línea de defensa en la guerra. Esto significa abandonar los edificios gubernamentales, de la Wehrmacht y de las SS destruyendo toda la documentación que pudiera comprometerlos. También se desatienden hospitales dejando a su suerte a miles de heridos y enfermos, al igual que dispensarios, los cuales suministran víveres a las tropas.

Ante esta decisión, los comandantes de Hitler toman distintas posiciones, apoyando incondicionalmente o cuestionando el liderazgo del Führer. Los disímiles pensamientos e intereses sirven para retratar a los dirigentes que gobernaron en el círculo más cercano a Hitler, los aliados del héroe mentor.

Los aliados

Heinrich Himmler (Ulrich Noethen), jefe de las SS, sabe que Berlín se rendirá en poco tiempo y que si Hitler se mantiene allí, el Reich caerá con él. Quien era uno de los hombres de más confianza del Führer gestiona, en secreto, una posible negociación con el general Eisenhower sobre los términos de una rendición. Pretende convencer al comandante de las tropas aliadas de que solo él y sus hombres pueden mantener el orden en Alemania después de la guerra. Himmler desoye las órdenes de su idolatrado comandante e intenta traicionarlo.

Por su parte, Hermann Fegelein (Thomas Kretschmann), general y asistente personal de Himmler, además de cuñado de Eva Braun, cuestiona a Hitler por la

decisión de quedarse en Berlín: “¿Qué se puede esperar de un abstemio que no fuma y es vegetariano?”. Él, ante el inevitable final, se dedica a festejar con su amante en una orgia de licor y drogas junto con otros oficiales.

Albert Speer (Heino Ferch), arquitecto del Reich, se reúne con Hitler. El Führer tiene especial confianza en el hombre con el que ha diseñado la que será la nueva Alemania y su centro de poder, “Germania”. A pesar de que el distrito de gobierno está rodeado, Hitler mantiene el sueño de construir la mega ciudad que imaginó, y le dice a Speer que la destrucción de Berlín tiene algo positivo, será más fácil remover escombros que demoler para reconstruir, “esta fue mi visión y todavía es posible” sentencia el dictador.

Hitler observa en Speer al hombre con el que logrará inmortalizarse. El arquitecto ha diseñado las maquetas con las monumentales construcciones que el Führer quiere llevar a cabo, para que se conviertan en su legado a las futuras generaciones alemanas. Es un hombre de toda confianza y Hitler recibe satisfactoriamente el que su aliado lo apoye en la decisión de permanecer en Berlín hasta las últimas consecuencias. Según Speer el Führer “tiene que estar en el escenario cuando caiga el telón”. Las reuniones con el arquitecto le permiten a Hitler seguir creyendo en la posibilidad del triunfo de sus sueños, por eso lo cita en privado, para mantener vivo un universo que solo existe dentro del búnker. Speer, en cambio, se reúne con Hitler, no para mantener vivo un sueño, sino porque le ha dado una orden que su moral le impide incumplir.

Dice Hitler

—Vaya donde vaya el enemigo, solo ha de encontrar yermos.

Contesta Speer

—Esa es la sentencia de muerte para el pueblo alemán. Sin electricidad, ni gas, ni agua potable, ni carbón, ni transportes. Destruyendo todos los ferrocarriles, canales, puertos, barcos y trenes, sumiríamos a Alemania en la Edad Media. Le robaría a nuestro pueblo toda posibilidad de supervivencia.

—Si se pierde la guerra es irrelevante que muera también el pueblo. No es imperioso considerar las necesidades primarias de supervivencia de los

alemanes. Por el contrario, es mejor que lo destruyamos nosotros mismos. Han demostrado ser demasiado débiles y pertenece a la ley natural que sean exterminados.

—Son su pueblo. Ud. Es el Führer.

—Los únicos que sobrevivirán a la batalla son los inferiores. Nuestros mejores hombres ya han muerto.

Speer oye sorprendido las órdenes de Hitler, quiere destruir cualquier elemento del que se pueda beneficiar el enemigo ruso sacrificando también a su pueblo por el que no siente ninguna compasión. Así, el héroe mentor revela la máscara de la sombra, al querer eliminar al grupo por el que debería sacrificarse. Quien era la piedra filosofal de Alemania en el *biopic* se convierte en un enemigo que busca realizar sus caprichos ególatras en las últimas muestras de su poder. Con Hitler, el arquetipo maligno aparece y demuestra quién es en realidad el hombre que llevó el país a la catástrofe.

El personaje que resume el universo en el que vive Hitler es su amante, la reconocida Eva Braun (Juliane Köhler). Completamente leal al Führer, disfruta de las riquezas y comodidades que le brinda su polémica relación con el jefe supremo alemán. A pesar de la guerra que se libra en las calles aledañas, Braun mantiene un nivel de vida ostentoso, lleno de celebraciones con los altos mandos del Reich. El énfasis en los lujos de los que se beneficiaban quienes acompañaban a Hitler no es casual en el cine alemán. Según Eisner “parece que para Alemania el lado demoníaco del individuo conlleva siempre un contrapunto burgués” (1996: 82). Lo que indica el autor se observa en personajes como Nosferatu, el vampiro, dueño y señor de un castillo.

Eva Braun junto con Joseph Goebbels (Ulrich Matthes) y Magda Goebbels (Corinna Harfouch) representan a la Alemania seducida por la idea de pureza y superioridad racial, una nación libre de judíos gobernada por nuevos ricos nazis.

Una de las fiestas organizada por Braun es interrumpida por la artillería rusa, que con un ataque rompe los cristales del lugar y lanza por los aires a unos cuantos asistentes. A Traudl, que participa de la celebración, le afecta lo irreal

del escenario; la reunión de Braun se convierte en una pesadilla que le produce vértigo y mareo. La joven secretaria sufre un ataque de ansiedad al descubrir la mentira que conlleva la vida en el búnker.

Sin embargo, Traudl mantiene su lealtad y compromiso con el héroe mentor. En una de las reuniones del Führer tiene la oportunidad de insistirle a su líder para que huya de Berlín. Hitler le da una respuesta coherente, demostrando que era consciente de la situación:

—No puedo, hija. Me sentiría como un lama rodando en una rueda de plegarias vacía. Tengo que forzar una resolución en Berlín o afrontar mi caída.

Las explicaciones y el buen trato de Hitler a Traudl mantienen la imagen de mentor que con el transcurrir del filme se va deteriorando. Igualmente ocurrió con la identificación que tenía Alemania hacia su líder.

Fuera del búnker en Berlín, el mundo ordinario donde se libra la guerra, un médico, el profesor Dr. Ernst-Günter Schenck (Christian Berkel), debate con su superior por lo que significa para los heridos y para los ciudadanos la orden de abandonar los edificios gubernamentales. Se enfrenta a su comandante y prefiere quedarse para ayudar a los enfermos.

Dice el doctor

—Como jefe de departamento respondo ante las SS y Himmler. Pero como médico, respondo ante las fuerzas armadas, y nos quedamos.

Este personaje, junto con otros en las calles, demostrará el heroísmo que no aparece nunca en la figura del dictador, un heroísmo que como es tradicional en la historia del género bélico, distingue a las sanguinarias SS y Gestapo de las fuerzas militares tradicionales, dándole a ciertos soldados alemanes del Reich la posibilidad de redención épica.

En las calles, los berlineses intentan huir de los combates. Un hombre al que le falta un brazo se acerca hasta un cañón antiaéreo, observa a niños que visten uniformes de las juventudes hitlerianas preparándose para luchar. El veterano

herido (en muchas películas del género bélico, una figura que alerta sobre las mentiras de la guerra) les advierte de que van a morir por nada ya que la guerra está perdida. Ellos dicen estar dispuestos a combatir porque se lo prometieron al Führer. El hombre les reclama diciéndoles que cuando lleguen los rusos no tendrán ninguna posibilidad. El veterano va al rescate de su hijo Peter Kranz (Donevan Gunia) un niño rubio que será condecorado por el mismo Hitler al haber defendido con valor la ciudad que el dictador convirtió en primera línea de guerra. El niño y sus compañeros de trinchera son seguidores incondicionales de Hitler, han sido adoctrinados para dar sus vidas en defensa de la ideología nazi sin importar que el Führer los haya abandonado.

Observamos en esta fase del viaje la imposibilidad de hermandad militar, porque el héroe no está dispuesto a entregarse por sus hermanos y por su pueblo. Todo lo contrario, pretende sacrificarlos en una última muestra de su poder. El antihéroe Hitler está rodeado de figuras cambiantes, la lealtad de sus aliados comienza a estar en entredicho cuando el asedio del enemigo ruso aumenta. Son pocos los que le son leales y le acompañarán hasta sus últimos momentos. Esta situación confunde a la aprendiz Traudl, quien se comienza a cuestionar si ha hecho lo correcto en seguir a ese mentor y si debe continuar acompañándolo.

6.1.1.6 La aproximación a la caverna más profunda

Esta fase permite una pausa a los protagonistas antes del gran enfrentamiento, sirve para desarrollar planes, reconocer el terreno y disfrutar de un respiro.

Las cortas pausas que da el ejército ruso en su incesable ataque, sirven para que el doctor Schenck busque suministros médicos. A pesar de las advertencias del peligro que corre, entra en un hospital de la zona controlada por los soviéticos. No encuentra a ningún soldado rojo, pero su descubrimiento resume la actitud de Hitler y su ideología con los combatientes y con el pueblo. Schenck halla una pila de cadáveres, soldados muertos amontonados, que inevitablemente recuerda las imágenes del Holocausto, pero en este caso son jóvenes alemanes, en lo que se interpreta como una manera de señalar a Hitler como un genocida que no solo atacó al pueblo judío. Luego, en el mismo lugar, el doctor encuentra

a un grupo de ancianas en silencio, recostadas o sentadas en sus camas con el miedo y la tristeza de haber sido abandonadas a su suerte.

En la calle, altos oficiales y sus hombres combaten con apenas suministros siguiendo las órdenes del Führer. Aun así, Hitler amenaza con ejecutarlos por no detener al enemigo y por supuestamente desobedecer sus indicaciones. Mientras tanto, otros altos mandos se dedican a beber en el búnker esperando lo inevitable.

El Führer reúne a sus principales comandantes para organizar la operación que librerá a Berlín de los ataques rusos. Como en todo el filme, Hitler ordena estrategias imposibles que deben efectuar ejércitos casi eliminados, los cuales apenas si soportan las embestidas de las tropas aliadas. Para liberar la capital, Hitler esperaba un contraataque con las unidades del general Steiner¹⁶⁷. Esta es la conocida secuencia en la que los altos mandos militares le informan de que tal operación es imposible al no contar Steiner con suficientes hombres. Hitler entra en cólera porque han desobedecido una orden directa, la que según él los libraría del ejército soviético:

— ¿Quiénes se creen que son para desobedecer una orden mía? (...). Los militares me han mentido. Todo el mundo me ha mentido. ¡Hasta las SS! Nuestros generales son un atajo de cobardes traidores despreciables.

General Burgdorf (Justus von Dohnányi)

—No permito que insulte así a los soldados.

—Son unos cobardes, traidores y fracasados.

—Führer, esto es indignante.

—Nuestros generales son la escoria del pueblo alemán (...) lo que tenía que hacer era liquidar a todos los oficiales de alto rango, como hizo Stalin. Yo nunca fui a la academia y aun así he conquistado Europa yo solo. Traidores, me han traicionado y engañado desde el principio. Qué traición tan monstruosa al pueblo alemán...

¹⁶⁷ El general Felix Steiner, perteneciente a las SS, fue comandante de la 5ª División Panzergrenadier SS Wiking. Ante la orden de Hitler de atacar a los rusos para liberar Berlín, el oficial desobedece ya que no está dispuesto a sacrificar a sus hombres inútilmente.

Los defectos del líder, el héroe mentor de las tropas germanas, se hacen visibles en su discurso lleno de ira y rencor. Se vanagloria de los triunfos pasados sin reconocer el sacrificio de sus hombres para conseguirlos, es un ególatra incapaz de dirigir el espíritu de una hermandad bélica. Mientras sus soldados mueren defendiéndolo fuera del búnker, él los insulta y los tilda de traidores dentro de la paranoia que le invade, lo mismo que el párkinson cada vez más visible.

El personaje de Hitler en *El hundimiento* demuestra cómo pasó de ser la figura que representaba los valores alemanes en la época del nazismo a un enemigo de su propio pueblo. Esta es la diferencia respecto a otros *biopics* bélicos. En *Patton* o en *Mac Arthur* los líderes son soberbios y en ocasiones dejan de cumplir las normas impuestas por los mandos, pero siempre lo hacen defendiendo el código de valores de su nación, además anteponen sobre todas las cosas el valor del sacrificio que realiza la hermandad bélica. Hitler con su monólogo demuestra que la única gloria que le interesaba era la propia, incluso asesinando a su pueblo si era necesario. Finalmente reconoce que han perdido la guerra.

Comienzan los debates entre comandantes. Hay quienes están a favor de la rendición y también quienes prefieren seguir al Führer así se siga derramando sangre. Traudl, al ver el apoyo incondicional de Eva a su líder, decide quedarse y acompañarlo.

En esta fase del viaje la joven secretaria, su compañera Gerda (Birgit Minichmayr) y la pareja sentimental de Hitler, toman un pequeño respiro antes de la debacle, salen del búnker y disfrutan de los jardines de la cancillería. Traudl observa una flor que a pesar de todo se mantiene como si fuera una luz de esperanza fuera del resguardo. El momento de paz es rápidamente interrumpido por las sirenas que anuncian un nuevo bombardeo, las tres mujeres regresan al encierro en el último lugar gobernado por Hitler.

6.1.1.7 La odisea (el calvario)

En esta fase uno de los elementos característicos del viaje es la cercanía con la muerte. *El hundimiento* en la fase de la odisea muestra la manera en que el pueblo alemán vivió entre la muerte mientras se acercaba la caída del Reich.

El niño Peter, condecorado por Hitler, demuestra su valentía enfrentándose a las tropas rusas con cohetes antitanque. Descubre que el heroísmo conlleva estar cerca de la muerte y observa cómo el soldado que le enseñaba en la trinchera cae por un disparo que le atraviesa el casco. Aún más doloroso le es ver los cuerpos de sus jóvenes amigos con los que combatió junto al cañón antiaéreo. Se suicidaron como indicaban las doctrinas de las SS.

Los cadáveres de los niños sacrificados por la ideología absurda transforman al joven aprendiz de héroe, deja las armas y huye arrepentido al encuentro con sus padres. Peter es una metáfora de todos los combatientes que se lanzaron a la aventura para defender los valores de Alemania y regresaron arrepentidos al no encontrar heroísmo en la ideología nazi, al igual que el veterano padre del chico.

Más adelante, la visión de otro grupo de niños asesinados transformará a la secretaria Traudl. En este caso serán los hijos de la familia Goebbels. En un último acto de fanática locura, Magda Goebbels envenena uno a uno a sus seis hijos antes de suicidarse junto con su esposo. Con esta visión se insiste en cómo Hitler quiso eliminar a su pueblo cuando él mismo entendía que también iba a morir; de alguna manera, parece que la figura del falso mentor sacrifica la inocencia del pueblo alemán. Solo el personaje del chico Peter Kranz da esperanzas al futuro de los niños que sobrevivieron a la barbarie nazi.

Por su parte, el doctor Schenck también descubre la muerte en múltiples ocasiones recorriendo las calles de Berlín. Observa cómo fuerzas de las SS se dedican a perseguir a los hombres alemanes que intentan huir o esconderse de los combates. En frente del médico disparan sin compasión a dos ancianos, del mismo modo que lo hacían con los judíos en los guetos y en los campos.

Con esto, el filme señala la forma en que el nazismo demostraba su poder y superioridad frente al vulgo. Los nazis creían que los otros eran una masa fuera de control que debía ser ordenada, no veían individualidad alguna, solo seres inferiores que no eran leales y debían ser castigados para dar ejemplo, no importaba que fueran ciudadanos alemanes.

Muchos civiles sin experiencia fueron obligados a combatir contra las entrenadas fuerzas soviéticas, estaban bajo el mando del Ministro de

propaganda. Goebbels resume el pensamiento hitleriano sobre la suerte de los civiles que luchaban y, en general, sobre la situación del pueblo alemán.

—No siento lástima por ellos. Repito: no siento lástima. Los alemanes eligieron su destino. (Sonríe) quizá haya gente que se sorprenda. No se engañe. No forzamos al pueblo alemán. Nos pusieron al mando y ahora les cortan el cuello.

El doctor Schenck es el testigo característico que en la fase de la odisea le muestra al espectador el punto al que llegó la guerra para los berlineses, es el testigo de los asesinatos en las calles, de las familias hacinadas en los hospitales. Al ver lo que nos revela el doctor es inevitable compararlo con la situación de los judíos en los guetos.

Schenck observa cómo los soldados heridos son operados en condiciones insalubres y cómo se les amputan los miembros, que van cayendo en un recipiente repleto de pies y manos. Entiende que lo único que puede hacer es quedarse y ayudar a los desbordados cirujanos.

Traudl también es testigo de la muerte en el interior del búnker. Hitler les explica amablemente a su compañera y a las dos secretarías cuál es la mejor manera de suicidarse. El mentor tiene un último regalo para su chica aprendiz, le entrega una pastilla de cianuro igual a la que él piensa tragar cuando llegue el momento. El legado de Hitler a su pueblo no fue otro que la muerte.

La preparación para morir rápidamente y sin dolor es una constante en el búnker durante la fase de la odisea. Lo es también la característica demostración sentimental en el cine bélico cuando el final se acerca. Eva Braun y Magda Goebbels escriben cartas despidiéndose y reconociendo los motivos por los que mueren, lealtad absoluta al Führer.

Speer llega al búnker para despedirse de Hitler, reconoce no haber cumplido las órdenes de destrucción que le dio y se marcha para librarse del asedio soviético. Con él se van todos los sueños del dictador. La gran ciudad y el poderoso imperio en el que debía convertirse Alemania ya no se harán realidad. Los anhelos de gloria eterna del Führer desaparecen de la mano de su arquitecto

predilecto, ahora Hitler sabe que no le queda nada más que la muerte. Antes de marcharse Speer revela a Traudl la verdad: la joven tenía esperanzas de alguna solución o escapatoria al estar los niños de Goebbels en el búnker, pero Speer le hace entender que han venido para no salir más de allí.

Al ser un *biopic*, *El hundimiento* está plagado de declaraciones ideológicas en momentos convertidos en representativos de la historia mundial. Uno de los que más golpean la conciencia de la joven Traudl ocurre durante la cena que Hitler comparte con el mariscal de campo Robert Ritter von Greim (Dietrich Hollinderbäumer) y con la famosa aviadora Hanna Reitsch (Anna Thalbach), quienes volaron y fueron impactados sobre las líneas enemigas para acompañar a su idolatrado líder. El Führer no pierde oportunidad de dejar evidenciado su pensamiento hasta el final:

—La vida no perdona la debilidad. La mal llama humanidad no es más que palabrería de curas. La compasión es un pecado mortal. La compasión por los débiles es traicionar a la naturaleza.

Goebbels

—Los fuertes solo pueden triunfar erradicando a los débiles.

—Siempre he obedecido a la ley de la naturaleza y nunca me he permitido sentir compasión. He eliminado sin piedad la oposición nacional y he arrasado brutalmente la resistencia de otras razas. No puede hacerse de otro modo. Los monos, por ejemplo. Aplastan a los extraños hasta matarles. Lo que vale para los monos vale aún más para los humanos.

Traudl impresionada e incómoda por lo que oye no puede comer, observa estupefacta mientras el dictador habla de poder y fuerza a la vez que se esconde debajo del suelo en un búnker. El pretencioso discurso es interrumpido por un comunicado que hace que Hitler estalle en uno de sus repetidos arrebatos de ira. Le informan que Himmler “el más fiel entre los fieles” le ha traicionado al comunicar que asume el poder y que ofrece la rendición, ya que Hitler no está en disposición de hacerlo o está muerto. Las paranoias del dictador se disparan

y ve a muchos de sus mandos como traidores¹⁶⁸, la muerte se desborda en ajusticiamientos y resignado prepara el momento para la suya.

Al verse sitiados y sin la autorización del Führer para escapar, muchos optan por el suicidio antes de ser atrapados por las tropas rusas. El doctor de las SS Ernst-Robert Grawitz (Christian Hoening) comete uno de los más brutales. Reunido en el momento de la cena con su esposa e hijos activa dos granadas dejando en evidencia la locura que existió entre los superiores del nazismo. Hermann Fegelein es fusilado por orden del Führer al acusarlo de desertor, ni siquiera las súplicas de su cuñada Eva Braun cambiaron la decisión del Führer.

Los generales alemanes que luchan en las calles demuestran heroísmo combatiendo al lado de sus hombres, sin embargo, Hitler les impone una humillación más al recibir el informe del valeroso Mohnke (André Hennicke) acerca de la situación de las tropas rusas: se encuentran a unos pocos metros de la cancillería.

El supuesto héroe mentor líder de los ejércitos alemanes al final valora al enemigo por encima de sus propios hombres, esto destruye la moral de la hermandad bélica y le da la máscara de la sombra a quien era el ejemplo para ser emulado por los que buscaban el heroísmo.

Traudl ha visto y oído suficiente para que su lealtad al Führer entre en conflicto; no obstante, todavía falta que otras situaciones la lleven a estar tan cerca de la muerte como para que la transformación de la aprendiz se dé completamente. La secretaria confirma el maligno pensamiento de su ídolo cuando él le dicta su testamento político.

¹⁶⁸ Los textos de historia demuestran cómo muchos de los que creía sus aliados, su fraternidad bélica, abandonan a Hitler y buscan salvarse al final de la guerra: "Todo había sido una gigantesca intriga urdida por aquel malévolo maquinador que se hacía llamar «el leal Himmler» (...). Desde ese instante, Hitler no toleró en su proximidad la presencia de ningún jefe de las SS; todos los SS le parecieron sospechosos como miembros de una formidable banda renegada" (Höhne, 1969: 669). Hitler, al no ser un héroe mentor dispuesto al sacrificio por sus hombres, termina desconfiando de su guardia más cercana y de los máximos devotos impulsores de su ideología. Finalmente es traicionado por su querida Orden de la Calavera.

Hitler:

—Desde 1914, cuando invertí mi modesta fuerza en la Primera Guerra Mundial, en la que se forzó al Reich, han pasado treinta años. En estas tres décadas, todos mis pensamientos, acciones y mi vida los he dedicado a mi amor y a mi lealtad por el pueblo alemán (...). Pasarán siglos, pero de las ruinas de nuestras ciudades y monumentos se renovará el odio por los responsables, la gente a quien le debemos todo esto: los judíos de todo el mundo y sus aliados.

El que siempre se había portado de manera amable con la joven descubre con sus palabras su pensamiento tirano. Miente, ya que con sus acciones demostró que no le importó la suerte del pueblo que le seguía, solo deseó que el futuro de la nación resurgiera unido en torno al odio que él logro establecer. Traudl sorprendida descubre que ha estado siguiendo a un líder equivocado que solo piensa en la destrucción.

El momento final llega: Hitler y Braun se despiden de todos los más cercanos que les acompañaron. A pesar de los ruegos de Magda Goebbles, el Führer decide suicidarse junto con su esposa, se encierran y se oye el disparo que termina con la vida del que había sido líder filosófico y político de los alemanes. El filme no muestra cómo se dio el hecho¹⁶⁹, prefiere mantener los imaginarios históricos sin dar su propia versión. Lo mismo ocurre con el momento en el que los Goebbles deciden terminar con su vida a la salida del búnker, solo se oyen los disparos y se ven los cuerpos tendidos.

Traudl observa por casualidad que los encargados de hacer desaparecer los cuerpos llevan los cadáveres de Braun y Hitler envueltos en mantas. Este hecho transforma a la aprendiz de héroe: su mentor les ha traicionado, les abandonó a su suerte. El sacrificio es inútil, no merece la pena entregar la vida por alguien que no le representa. La joven se llena de fuerzas, toma un trago. Luego se

¹⁶⁹ Wim Wenders cuestiona al filme porque hace una “paliación” de los eventos que retrata, y discute particularmente el hecho de que las muertes de Hitler, Braun y la pareja Goebbles no sean presentadas: “por qué no mostrar que el cerdo ha muerto finalmente” (Haase, 2006: 195). Sin embargo, la película enfatiza los asesinatos y suicidios de personajes infantiles, lo que aumenta la brutalidad y el sinsentido que se quiere demostrar sobre el momento histórico.

acerca a la habitación del tirano, advierte la pistola y las manchas de sangre, finalmente sale del lugar corriendo.

6.1.1.8 La recompensa

Los héroes recuperan la energía perdida en la odisea y celebran el haber vencido a la muerte. En *El hundimiento* no hay celebraciones en la recompensa, pero sí la posibilidad de seguir viviendo, el premio es el despertar de los engaños y continuar el viaje.

Traudl se ha transfigurado, ya no es la chica ilusionada con las promesas del Führer, viste un uniforme del ejército y se prepara para huir con un grupo de militares fuera del búnker. Su recompensa es la posibilidad de vivir venciendo a la muerte, tener la ilusión de tratar de escapar y no resignarse a que un mundo sin Hitler no es posible. Traudl se libera del pensamiento nazi y de los temores con los que la ideología controlaba las mentes de aquellos que se suicidaron.

La recompensa para los berlineses es la vida, el cese de los combates les da la posibilidad de un futuro, aunque sea a manos de un enemigo totalitario. Los soldados dejan de sacrificarse inútilmente, las órdenes del general Weidling (Michael Mendl) evidencian el sentimiento de hermandad bélica traicionada por su falso héroe mentor.

General Weidling

El 30 de abril de 1945 el Führer cometió suicidio. Así, abandonó a todos los que le prometieron lealtad. Habéis obedecido las órdenes del Führer y estabais dispuestos a seguir luchando por Berlín, aunque no os quedaba munición y seguir aguantando era inútil. Ordeno el alto al fuego inmediato. Cada hora de batalla a partir de ahora solo prolongará el terrible sufrimiento de los civiles y el sufrimiento de los heridos. De acuerdo con los altos mandos del ejército soviético, os ordeno el alto al fuego inmediato.

Los ciudadanos de Berlín comienzan a salir de entre los escombros. El chico Peter, que antes vestía el uniforme de las juventudes hitlerianas, ahora es un

característico niño alemán y camina por la calles de la ciudad destruida. Su transformación se evidenció al ayudar a escapar a los hombres que eran perseguidos por las SS al ser supuestos traidores. Desafortunadamente, al regresar a su casa, el niño descubre a sus padres muertos por quienes mantuvieron la identidad asesina hasta el final y en quienes se representa la supervivencia del pensamiento nacionalsocialista.

Esta fase de la recompensa muestra cómo Alemania se transformó al descubrir las mentiras de Hitler y venció la condena a muerte a que les sentenció el dictador. El objeto precioso conseguido es la verdad y el despertar del engaño nazi.

6.1.1.9 El camino de regreso

En esta fase del viaje se debe escoger entre volver al mundo del que se partió o mantenerse en la aventura retomando el camino de lo desconocido. La aprendiz Traudl ahora sabe que el universo en el que vivió estuvo lleno de muerte, dolor y mentiras generadas por parte de un líder tirano; por eso hace todo lo posible por volver a su lugar de origen, lejos de la guerra y las ejecuciones que se producían en la Alemania gobernada por Hitler. Ahora ella está obligada a compartir con su pueblo el elixir que obtuvo en la fase anterior. Su premio por sobrevivir a la odisea es la vida y conocer la verdad de cerca, la que tiene que decirle a Alemania para que sepa en realidad quién fue el tirano que los rigió. Junto con el grupo que salió del búnker, se encuentra con miles de cadáveres, con los heridos y las familias que se resguardan en el metro y con las últimas condecoraciones que imparten los superiores a los soldados por los actos de valor. Contrastan los reconocimientos militares al heroísmo con los crímenes que cometen los dementes adoctrinados, que ahorcan a supuestos colaboradores del Ejército Rojo. En su locura creían que era una actitud heroica asesinar a su propio pueblo cuando la guerra estaba perdida.

Traudl sabe que solo tiene una única oportunidad de volver a su hogar; pese a ello, hay muchos para quienes el regresar a un mundo sin el nazismo no tiene sentido, por eso optan por llevarse la pistola a la cabeza y disparar cumpliendo con la voluntad del Führer: Alemania debería morir con él.

6.1.1.10 La resurrección

Esta es la fase de la purificación, solo el que enfrenta la muerte y renace como un ser nuevo, cumple con la metamorfosis total y se convierte en un héroe.

El grupo de Traudl está rodeado por los rusos, no ofrecen resistencia al enemigo que se acerca. La joven secretaria hace caso a las recomendaciones del general Mohnke y se atreve a cruzar la línea rusa caminando entre los soldados que detienen a los combatientes alemanes. El superior le da una recomendación fundamental, no mirar a los ojos de ningún soldado rojo, al ser mujer tiene la oportunidad de no ser detenida, pero también es sabido que los soldados rusos cometieron infinidad de violaciones en la Batalla de Berlín.

Traudl se llena de valor y comienza a caminar hacia los rusos, siempre con la mirada hacia el suelo. Entre las tropas alemanas, aparece sorpresivamente Peter, el otro aprendiz de héroe, que al ver la oportunidad de salvarse también toma a la joven de la mano. Juntos caminan decididos entre los soldados rusos que los ven pasar. El hecho de que un niño fuera de la mano con la temerosa chica hizo que los soldados le respetaran y no intentaran ningún tipo de agresión sexual. Traudl y Peter se topan con un militar ebrio que celebraba la victoria, la chica lo mira a los ojos y queda paralizada por el miedo, el ruso la ve e intenta darle un trago de su jarro; Peter reacciona y tira de ella para continuar huyendo del enemigo, finalmente, los dos logran escabullirse entre un sinfín de uniformados que se acercan al último bastión alemán.

El enfrentamiento con la muerte está representado en cómo los dos jóvenes sobrevivientes cruzan entre las tropas rusas; el momento en el que la mujer queda paralizada observando al soldado soviético hace surgir todos sus miedos, no obstante, logra sortear el peligro de la mano del valeroso Peter. Los dos héroes renacidos superan la prueba y consiguen encaminarse hacia el lugar del que nunca debieron haber salido, una Alemania sin Adolf Hitler.

Los altos mandos sobrevivientes se reúnen y deciden qué hacer antes de la llegada de las tropas rusas, los debates entre radicales seguidores del Reich y quienes se niegan a morir por una causa perdida reaparecen. El doctor Schenck de nuevo está en contra de quienes buscan pelear hasta el final y morir por el

Führer, siempre ha entendido que no hay razones que merezcan el sacrificio y que de ninguna forma se llegará al heroísmo dejando la vida por el recuerdo de un tirano. La mayoría prefiere morir antes que entregarse, empero, llega una noticia que cambia los planes. La guerra se ha terminado, oficialmente Alemania se ha rendido. Dos superiores fieles a la doctrina asesina optan cobardemente por suicidarse y así evadir la derrota, el resto se rinden y asumen las consecuencias. Con esto, el discurso cumple con la fase de la resurrección en la que normalmente los héroes sobreviven y la sombra derrotada muere.

6.1.1.11 El regreso con el elixir

“(…) si son verdaderos héroes, retornarán con el elixir desde el mundo especial, trayendo consigo algo que pueden compartir con los demás, o algo para curar a todo un país enfermo” (Vogler, 2002: 253).

Traudl y Peter salen de la ciudad en ruinas al igual que muchos que lo perdieron todo. Pensativos y en silencio observan al horizonte hasta que Peter encuentra una bicicleta, lo que les devuelve la sonrisa, los dos se ponen en marcha. Por último, ella conduce la bicicleta y lo lleva a él por un camino rodeado de verdes y tranquilos árboles. Los jóvenes héroes representan a la Alemania que sobrevivió y se pudo reponer al nazismo y a la destrucción a la que habían sido sentenciados. Son la figuración del espíritu que se recompuso a partir de su conocimiento y de la voluntad emprendedora, no sin antes reconocer los errores cometidos en el pasado.

La anciana Traudl Junge reaparece al final para demostrar cuál es el elixir que le dejó la aventura en el búnker de Hitler: conocer la verdad de lo ocurrido y a partir de ello, el haberse transformado para salvarse al igual que Alemania. Ella descubrió las mentiras del odio y la tiranía, su relato da esperanza a su pueblo y sirve para no caer de nuevo en los errores del pasado: Traudl mantiene viva la memoria de la culpa.

6.2 *Malditos bastardos* (Quentin Tarantino, 2009)

En el cine de Tarantino son comunes los juegos con la estructura narrativa y el empleo detallado de los subgéneros con los que tanto se identifica. Su afán de

rendir homenajes es evidente, le da mucha importancia a los realizadores y a las historias que lo marcaron como si se tratara de un obseso empleado de videotienda apasionado por ciertos géneros. Y en realidad es así, trabajando en un videoclub, fue como Tarantino comenzó a forjar el estilo con el que recientemente abordó el género bélico con el filme *Malditos bastardos*.

Los detractores de Tarantino le cuestionan que se limite a repetir lo que otros han creado y que su éxito se base en aprovecharse de la invención ajena. Pero no tienen en cuenta que en Tarantino existe una mezcla creativa de fanático espectador y osado realizador capaz de emplear modelos y transgredirlos para rendir honores al tipo de cine que siempre le ha fascinado.

Juan M. Corral descubre en el director algo común a todos los que se obsesionan con alguna forma específica de expresión:

(...) esta actitud cercana al Dr. Frankenstein de Mary Shelley con la que Tarantino trata a sus criaturas, ensamblando piezas sobre piezas ya existentes, utilizando y reutilizando diálogos, es una condición que nos ha marcado a todos alguna vez: al desear ser nosotros los realizadores de esa escena o película que nos ha maravillado en el cine, cuando hemos formado nuestro combo musical *amateur* para versionar las canciones que más nos gustan o cuando, a la hora de escribir, utilizamos las muletillas de nuestros escritores preferidos (Corral, 2005: 12).

De esta forma, Tarantino se convierte en un “colega”, es un miembro de la fraternidad que se atreve a representar los gustos y las aficiones de los que en los noventa quedaron encantados con películas como *Reservoir Dogs* (1992) o *Pulp Fiction* (1994). Es un director que constituye los imaginarios de la sociedad estadounidense, la cual prefiere las narraciones, la estética y los personajes populares de acción. Este director es el resultado de lo que describíamos en las funciones sociales del género, simboliza los valores que defiende una nación llegando incluso a cambiar la historia de una guerra para demostrarlo.

Adrian Martin diserta sobre *Malditos bastardos*: “Tarantino apunta hacia una gran metáfora al estilo Samuel Fuller¹⁷⁰, una película que se inflama de llamas justicieras llevándose por delante a todos los villanos” (2009: 6). No es casualidad que el director emplee fuerzas de revancha que buscan acabar con la injusticia, estas han sido su *leitmotiv* desde que presentó a la afamada vengadora Beatrix Kiddo (Uma Thurman) en *Kill Bill: Vol. 1* (2003). Las *vendettas* volvieron en *Kill Bill: Vol. 2* (2004) y *Death Proof* (2007) donde la justicia va de la mano de un grupo de implacables chicas al volante. *Malditos bastardos* retoma el tema del escarmiento a partir de una joven judía que elimina a los principales líderes del Reich.

Django desencadenado (2012) es el siguiente filme de Tarantino, trata de un esclavo afroamericano que lucha para salvar a su esposa de una plantación de algodón. Como se puede observar, todos los héroes recientes de Tarantino comparten una causa psicológica común: la venganza. Con estos personajes el director se toma la libertad de figurar un golpe directo a la cara de quien se lo merece, con toda la ultraviolencia característica de su estilo, interpretando el sentimiento de una sociedad sacudida tras los ataques del 11/S.

Carlos F. Heredero encuentra dos aspectos cardinales que caracterizan *Malditos bastardos* dentro de la filmografía de Tarantino. El primero tiene que ver con la manera en la que el director realiza un amplísimo homenaje al cine europeo y su historia:

(...) el hecho de que el cine sea, en este caso, no solo “el almacén de formas” subgenéricas (...) sino también la propia materia dramática y, a la vez, vehículo sustancial del discurso de fondo que subyace bajo el filme (Heredero, 2009: 16).

Con *Malditos bastardos*, el realizador se une a otros destacados cineastas que recién se han dado a la tarea de homenajear momentos cumbre del cine creando

¹⁷⁰ Como ya señalamos, Fuller es un destacado director del género bélico. Es reconocido por películas como *Casco de acero*, *A bayoneta calada* y la transgresora *Uno rojo: división de choque* (1980), en la que una agrupación de infantería durante la Segunda Guerra Mundial rompe con el proceso heroico clásico. En el filme los soldados, a la vez que combaten, se cuestionan su papel en la guerra convirtiéndose en elementos de un brillante discurso antibelicista.

exitosas películas, la cuales exaltan la historia del séptimo arte. Son ejemplos de esto *La invención de Hugo* (Martin Scorsese, 2011) o la aclamada *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011).

El segundo aspecto que señala Heredero se refiere a la libertad demostrada por Tarantino al permitir que sus héroes cumplan con su venganza incluso burlando la memoria del siglo XX:

(...) pone en juego todavía una apuesta más arriesgada: la voluntad explícita de fantasear con la Historia y de reescribir su rumbo mediante una construcción imaginaria en la que personajes de ficción conviven sin dificultades con figuras históricas de enorme relieve (Heredero, 2009: 16).

Para lograrlo, Tarantino emplea las normas de uno de sus subgéneros favoritos, el cine de comandos, en un filme que llevaba largo tiempo preparando. Al respecto el propio director dice:

(...) imaginé una misión al estilo de *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961): el sabotaje de un preestreno nazi en un cine del París ocupado. La película en la que un grupo de hombres, un pelotón, parte en una misión al estilo *Doce del patíbulo* (R. Aldrich, 1967), es solo uno de los géneros que abordo, evidentemente (Garson y Méranger, 2009: 8).

Con *Malditos bastardos* Tarantino demuestra su predilección por el personaje comando, ya que aprovecha la estructura narrativa y los atributos característicos del guerrero de fuerzas especiales. A la vez, el director replantea el subgénero al mezclar la misión glamurosa con el *dirty group* para conseguir su objetivo final: que el cine (universo protagonista del filme) logre lo que la historia de la guerra no pudo: dar un golpe vengador, rotundo y violento de los judíos contra el Führer y su corte de déspotas asesinos.

6.2.1. Etapas del viaje

Según Roberto Cueto:

(...) la cinta está plagada de personajes que merecerían una aventura para ellos solos: un comando que podría protagonizar un filme *jewxploitation*, una espía alemana salida de un filme de Sternberg, un negro que, inexplicablemente, vive tranquilo en el París ocupado (...). Entonces, ¿por qué todos ellos quedan oscurecidos y arrinconados por la gigantesca sombra del nazi Hans Landa? (Cueto, 2009: 20).

La respuesta a esta pregunta se revela en la destacada construcción de la figura maligna que logra el relato. Hans Landa (Christoph Waltz), el arquetipo de la sombra, es el punto de encuentro entre los viajes que realizan los dos héroes, vincula las historias paralelas de los protagonistas principales, lo que lo convierte de alguna manera en el hilo conductor del filme. El coronel de las SS participa desde el principio hasta el final del relato y demuestra que es el enemigo a vencer para los que buscan el heroísmo en la Francia ocupada.¹⁷¹

Como anota Cueto, la película de Tarantino tiene interesantes personajes que podrían haber contado con más tiempo para desarrollar por completo su historia. Sin embargo, la película prefirió centrarse en las acciones de tres personajes fundamentales: el mencionado Hans Landa, el héroe teniente Aldo Raine (Brad Pitt) y la heroína judía Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent). Aunque se enfrentan a la misma sombra, las historias de los dos héroes nunca se encuentran, transcurren en paralelo hasta que llegan a coincidir en un mismo espacio. En el cine de París donde se consuma la venganza, las dos misiones cumplen su cometido y se apoyan sin buscarlo para acabar a la vez con la cúpula nazi. Aldo y Shosanna no interactúan, cumplen procesos distintos, por tanto, su análisis requiere que se trate por separado.

¹⁷¹ Ver ilustración en la página 445

6.2.1.1 El mundo ordinario de Shosanna Dreyfus

Capítulo uno. Érase una vez... en la Francia ocupada por los nazis.

A Tarantino le gusta dividir sus filmes por secciones bien definidas. El fraccionamiento en capítulos le da la posibilidad de construir pequeños relatos dentro del relato, creando narraciones que componen un todo y que individualmente cumplen con un proceso evolutivo completo.

Tarantino juega a la digresión porque esta privilegia siempre la capacidad de sorpresa. Si nos preguntamos de dónde procede este juego, encontraremos fácilmente la respuesta en la peculiar estructura de las películas de Sergio Leone. En ellas el tiempo se dilata hasta convertirse en un concepto irreal y la tensión es siempre más importante que la acción (Quintana, 2009: 18).

La primera de estas situaciones ocurre en una verde y tranquila campiña donde vive un granjero junto a sus tres hijas. La actividad diaria del recio hombre es interrumpida por la llegada de un coche escoltado por motociclistas alemanes¹⁷². Bajo el suelo del hogar campesino se esconde la heroína Shosanna, ella y su familia intentan escapar al asedio nazi dentro de su propio mundo ordinario, la Francia ocupada en 1941, donde los judíos eran considerados enemigos del Estado. El bucólico universo es el espacio originario de la protagonista, quien cumple con la figura de víctima a la que la guerra llega a tocar a las puertas de su casa. Ella no viaja a la aventura, tan solo no puede evitar las causas por las que tiene que movilizarse para intentar salvarse.

La invasión de la sombra en la tranquilidad de la alejada aldea se convierte en un homenaje al *spaghetti-western*¹⁷³, uno de los subgéneros que más emplea

¹⁷² El cine de Tarantino está influenciado por la literatura medieval como lo demuestra Caroline Jewers (2000). Expresa la autora que la épica feudal mezcla lo esencial de la conquista militar con la ideología de valores familiares y regionales, y hace de sus protagonistas algo menos heroicos, como en el caso de *Raoul de Cambrai*. En esta canción de gesta francesa la lucha entre bien y mal se transforma por un conflicto de intereses entre lo legítimo y lo ilegítimo alrededor de la posesión de tierras.

¹⁷³ Vanesa Guzmán y José Vila llegan a afirmar que el filme de Tarantino tiene más influencias del *spaghetti-western* que de cualquier otra forma narrativa, lo comparan con el cine de Sergio Leone, quien fundó el modelo; y apuntan las características de sus películas: "Leone instauró las bases estilísticas, argumentales y sonoras del género con esta obra (*Por un puñado de*

Tarantino en toda su filmografía. La música de Ennio Morricone¹⁷⁴ sirve para ambientar el duelo, pero en este caso no se trata de un enfrentamiento con armas, sino que está elaborado a partir de una de las características notables de los personajes comandos: el manejo del lenguaje y el uso del idioma que busca engañar a los guardianes de la sombra. No obstante, en *Malditos bastardos* quien maneja el lenguaje a la perfección es el propio maligno, de hecho es su principal ventaja con la cual controla el mundo ordinario que ha invadido.

En una película donde se respetan religiosamente las lenguas que habla cada uno de los personajes, solo el ilustrado Hans Landa es capaz de expresarse en inglés, alemán, francés e italiano, como un siniestro vampiro que se fuera apropiando de la cultura de cada país que aspira a conquistar (Cueto, 2009: 21).

Desde que Landa estrecha la mano del granjero Perrier Lapadite (Denis Ménochet) toma el control de la situación. Se vale de sus modales perfectos y de su palabrería para envolver al que le escucha atemorizándolo y logrando de él lo que busca. Landa es un maestro de la investigación, observador minucioso que descubre, a partir de los detalles, hechos en los que nadie se fija. El nazi consigue información de sospechosos mucho antes de conocerlos, esto le permite manipularlos empleando su principal arma: el lenguaje y los idiomas. Tarantino lo describe así:

dólares, 1964), siendo el *spaghetti-western* en definitiva una simbiosis de referentes culturales, artísticos y formales. Por un lado el western americano aporta del marco histórico-geográfico, la imagería e iconografía del género, el cine japonés aporta su ceremonioso “tempo” y la mentalidad mediterránea añade atributos como los siguientes: picaresca, brutalidad, mugre, sudor, comicidad, egoísmo, rapacidad, anticlericalismo, codicia, machismo, respeto y venganza” (Aguilar citado por Guzmén y Vila, 2010: 3). Sergio Leone es una de las principales influencias de Tarantino en gran parte de su filmografía; en *Malditos bastardos* se demuestra una vez más la predilección del director por los homenajes al realizador romano en los personajes y en la estructura narrativa de las situaciones que presenta la película. Sin embargo, no se debe afirmar que *Malditos bastardos* es un *spaghetti-western*, ya que Tarantino pensó en los filmes más representativos del cine de comandos para crear el filme, como afirma en una cita anterior. Además, debemos tener en cuenta que los personajes del tipo comando en el género bélico (pícaros, sucios, machistas, brutales) están evidentemente influenciados por las figuras creadas por Leone, sin que esto signifique que forman parte del western.

¹⁷⁴ Compositor característico del *spaghetti-western*, Tarantino aprovecha *The verdict* (*Dopo la codanna*) para musicalizar la irrupción de Landa en la aldea francesa. Esta obra fue realizada por el maestro italiano como parte de la banda sonora de *El halcón y la presa* (Sergio Sollima, 1966).

(...) da la impresión de conocer siempre tus secretos. Sin que el diálogo los subraye, comprendemos progresivamente sus métodos (...) cuando le dice al granjero Lapadite: “hablo un francés tan malo que me cansa seguir en esta lengua; ¿podríamos pasar al inglés para el resto de la conversación?”, la gente rió porque creyó que se trataba de una convención para pasar del francés al inglés. Pues muy bien. ¡Adelante, equivocaos! Pero al final de la escena comprendemos porqué lo ha hecho. Forma parte de su técnica de interrogatorio, pretende: 1. Desestabilizar a Lapadite prohibiéndole hablar en su lengua materna, y 2. Poder hablar de los judíos ocultos bajo el suelo sin que ellos comprendan lo que dice (Garson y Méranger, 2009: 15).

Al final de la secuencia, el fuerte y rudo granjero después de escuchar a Landa sabe que no tiene escapatoria. Sin que el nazi lo amenace directamente intuye el peligro que corre, se enfrenta a un enemigo sobresaliente que sin duda descubrirá su secreto, el escondite de los Dreyfus. El hombre entre lágrimas se desmorona y prefiere delatar a sus amigos antes que poner en riesgo a su familia. Lapadite le señala al coronel el lugar donde tiene escondidos a los “enemigos del Estado”. Al confesarse el granjero es obligado a seguir el juego predilecto del nazi, Landa manipula con los idiomas, vuelve al francés y de manera amable hace como si se despidiera mientras la cámara toma las botas de los malignos soldados. Este plano es la metonimia que muestra los ejércitos de la sombra invadiendo el hogar de la víctima, como si se tratara de la toda la nación ocupada.

Landa, sonriendo, con educación y falsa amabilidad:

—Señor Lapadite... gracias por la leche... y su hospitalidad. Mi misión aquí está terminada. Ah señoritas (entran los soldados). Gracias por su tiempo. Ya no molestaremos más a su familia. Así que, señor... Señorita. Me despido de ustedes y les digo... adiós.

La habitación se llena de astillas y aserrín cuando las ametralladoras de los nazis disparan contra el suelo, la masacre culmina la tensión de toda la secuencia. Sin embargo, la joven Shosanna sobrevive, corre manchada con la sangre de su

familia, escapa de la sombra que ha demostrado ser un despiadado asesino de las SS con los atributos del enemigo tradicional del comando, solo que más astuto.

En *Malditos bastardos* la etapa del mundo ordinario muestra un bucólico universo invadido por fuerzas del mal. Los ejércitos liderados por la sombra persiguen a inocentes por el solo hecho de pertenecer a una raza. La pequeña Shosanna huye, se pone en marcha en un viaje obligado como tantos otros relatos sobre el Holocausto. Una de las funciones en esta etapa de la narración es la de la identificación del público con el héroe y las apuestas que se crean sobre su futuro. Shosanna logra conmovernos de inmediato y esperamos que se escape de Landa, su tragedia nos compromete con el personaje de la dulce niña que tuvo que vivir el horror que guardamos en la memoria de la guerra. No obstante, esta judía no solo está dispuesta a huir, buscará vengar con sangre el brutal asesinato de su familia.

6.2.1.2 La llamada de la aventura de Shosanna Dreyfus

Capítulo tres. Noche alemana en París.

La historia de Shosanna da un salto en el tiempo y nos lleva hasta junio de 1944. Ahora la joven es la heredera de un cine parisino en el que se presenta el filme protagonizado por Leni Riefenstahl¹⁷⁵ –*Die weisse hölle vom Piz Palü* (*Prisioneros de la montaña*, Arnold Fanck y Georg Wilhelm Pabst, 1929)¹⁷⁶–. La chica desmonta el cartel que anuncia el filme y un joven soldado alemán se acerca para preguntarle qué película se comenzará a presentar, Shosanna, incómoda por su presencia, le responde: “un festival de Max Linder”¹⁷⁷. El militar intenta entablar conversación alabando la sala de Shosanna y

¹⁷⁵ Reconocida actriz, fotógrafa y realizadora alemana a la que Hitler encargó importantes producciones de propaganda. Las más relevantes son los documentales *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olympia*, parte 1 y 2 (1938).

¹⁷⁶ Esta película es una de las más destacadas entre los reconocidos filmes de montaña realizados en Alemania a finales de los años veinte. Las historias de campesinos que resaltaban la naturaleza del ser humano y de su entorno, mostraban a personajes que rendían culto a la tierra por encima del racionalismo que dirigía los sistemas de trabajo (Kracauer, 1995). *Prisioneros de la montaña* está protagonizada por una valerosa heroína con la que Tarantino incide en la imagen de mujer arriesgada dispuesta a darlo todo por sus principios, hecho que se repetirá durante el filme con otras películas a las que se hace referencia protagonizadas por féminas luchadoras que potencian los atributos de Shosanna y de Bridget.

¹⁷⁷ Es significativo que Shosanna reemplace el cartel de la heroína Riefenstahl para anunciar el inicio de un festival protagonizado por un afamado cómico francés de origen judío.

demostrando su gusto por el séptimo arte, le agradece haber presentado una noche de cine alemán.

Shosanna: —No tengo elección... pero de nada.

Soldado: —Me gustan las películas de Riefenstahl... sobre todo *Piz Palü*. Qué bien que tenga una admiradora francesa.

—“Admirar” no es la palabra que usaría... para describir lo que siento por ella.

—Pero admira a Pabst, ¿no? Por eso ha puesto su nombre... no tenía por qué hacerlo.

—Soy francesa. En mi país respetamos a los directores.

—Hasta los alemanes.

—Hasta los alemanes, sí¹⁷⁸.

Shosanna, por las razones que conocemos, es inmune al galanteo del soldado, intenta evadirlo dejando el trabajo para el día siguiente. El joven en una última tentativa por llamar la atención de la chica usa su mayor encanto:

—Señorita yo me presento... Fredrick Zoller (Daniel Brühl).

La chica no se sorprende, por lo que el soldado solo le queda despedirse educadamente y retirarse, él esperaba una reacción distinta al pronunciar su nombre. Al día siguiente en el encuentro del bar se descubre quién es Fredrick Zoller, un admirado héroe bélico alemán del que Goebbels (Sylvester Groth) ha aprovechado su historia de logros militares para llevarlo al cine convirtiéndolo también en semidiós del celuloide. Zoller es para los alemanes el héroe clásico de infantería del género bélico.

Con la aparición de Zoller, Shosanna se ve envuelta por las figuras a las que tanto odia, los comandantes nazis de los que busca huir llegan de nuevo a su puerta, pero esta vez no para asesinarla sino para conquistarla.

¹⁷⁸ En un universo fantástico creado a partir de la historia del cine europeo, el reconocimiento por los creadores cinematográficos es incuestionable, aunque pertenezcan a la nación que ha invadido el territorio donde vive la heroína y hayan provocado un genocidio entre los suyos.

La reacción indiferente de Shosanna ante el encanto de la estrella de cine se repite en las otras figuras clave del relato. Raine y Landa prueban que su misión está por encima de la seducción del *star system* en que se encuentran sumergidos. Los arquetipos principales, a diferencia de otros personajes, no se dejan embelesar por la fama y el poder de los reconocidos actores con quienes interactúan.

En *Malditos bastardos* la historia del cine europeo se convierte en un elemento central de la narración, vincula, ubica y da atributos a los personajes que conviven en él. La cinematografía del viejo continente es una metáfora del universo parisino en el que se desarrolla la aventura, por tanto, es el espacio de lo desconocido al que viajan los héroes y el simbólico lugar donde se busca conseguir la justicia negada por la historia del siglo XX.

6.2.1.3 El rechazo de la llamada de Shosanna Dreyfus

Para Shosanna Dreyfus el viaje continúa, sigue escapando de las fuerzas de la sombra, aunque estas insisten en seducirla por su belleza. En esta etapa la heroína judía rechaza una vez más los galanteos del soldado Zoller, pero descubre en el encuentro del bar quién es el insistente chico que con cortesía busca llamar su atención.

Shosanna: —Si tanto desea una novia francesa... le sugiero que pruebe en Vichy¹⁷⁹.

La conversación es interrumpida por un oficial de alto rango que, sorprendido, entra a saludar y a admirar al soldado Zoller. El hombre rompe con la estricta corrección militar alemana y le dice al joven que lo llame por su nombre, mientras le da la mano fascinado por haberse topado con un héroe. Luego, otro

¹⁷⁹ Con la historia de Shosanna Dreyfus, la película indica que aunque hubo colaboracionismo francés, incluso con el Holocausto, también combatieron rebeldes en contra del ocupante nazi. El director rinde homenaje a París como eje del universo desconocido donde habita la historia del cine y desde donde le hace un guiño a los franceses que le admiran, en sus propias palabras: “Le tengo más cariño a Francia que a Polonia o Checoslovaquia. Además, es un país apropiado para una historia construida alrededor de un cine, impregnada por el amor al cine. Pero, en particular, porque los nazis ocuparon Francia, como los japoneses China, contrariamente al modo que los japoneses ocuparon Filipinas o Birmania. Quiero decir que era posible existir al margen de la esclavitud durante la ocupación. Por lo tanto, tenía más libertad con mis personajes, que no se encuentran sometidos a una presión constante (Garson y Méranger, 2009: 9).

oficial con su acompañante vuelven a entorpecer la charla entre el soldado y la chica para pedirle un autógrafo a Zoller. Shosanna al ver tanta admiración interroga al joven para saber quién es en realidad Fredrick Zoller. Él le explica que desde la posición privilegiada de un campanario eliminó a 250 soldados enemigos antes que desistieran de tomarse la población que su grupo defendía.

Zoller: —Mi historia recibió mucha atención en Alemania... por eso me reconocen. Me llaman el sargento York¹⁸⁰ alemán.

Shosanna: —A lo mejor hacen una película sobre usted.

—Bueno es lo que pensó Joseph Goebbels. La ha hecho y se llama *El orgullo de la nación*¹⁸¹. Y quisieron que yo hiciese de mí mismo. Y lo he hecho. Joseph cree que será su obra maestra. Y que seré el Van Johnson¹⁸² alemán.

— ¿Esa película es sobre Ud.? ¿Y la protagoniza Ud.?

—Ya se, es cómico.

—Suerte, soldado. Que les vaya bien a Joseph y a usted. Adiós.

Shosanna indignada al descubrir quién es su seguidor sale del bar.

La secuencia cargada de referencias a la filmografía del género bélico clásico, hace que la heroína rechace cualquier acercamiento al soldado actor. Shosanna demuestra que no es una mujer que se deja seducir por las figuras famosas dentro un universo imbuido por el cine. Ella odia a los nazis, pero le parece aún más insoportable la manipulación que hacen del séptimo arte para resaltar el patriotismo de quienes asesinaron a su familia, los mismos que son reconocidos por su crueldad y que en el caso de Zoller se vanaglorian de haber aniquilado a 250 hombres.

¹⁸⁰ *El sargento York* (Howard Hawks, 1941) es un filme protagonizado por Gary Cooper que, basado en hechos reales, narra la historia de uno de los militares norteamericanos más condecorados durante la Primera Guerra Mundial. Las referencias cinematográficas del soldado Zoller con el heroísmo bélico clásico se repiten en el discurso de Tarantino.

¹⁸¹ “Es una referencia directa a películas propagandísticas como las de Veit Harlan, director entre otras, de *Jud Süß* (1940) o *Kholberg* (1943) y Fritz Hippler director de documentales como *Feldzug in Polen* (1939) o *Der ewige Jude* (1940)” (Guzmán y Vila, 2010: 6).

¹⁸² Actor que protagonizó múltiples filmes bélicos de construcción clásica, entre los más reconocidos están *Treinta segundos sobre Tokio* y *Fuego en la nieve*. Esta se convierte en otra referencia del director para acentuar la figura de héroe bélico clásico que busca con Zoller.

Con el personaje del soldado alemán y con el grupo de ‘Los bastardos’, Tarantino enfrenta al héroe bélico de infantería con el comando. Esto ocurre cuando ubica a los dos tipos de personaje en el universo cinematográfico parisino, así el relato no revele ningún enfrentamiento entre ellos. Tan solo ‘Los bastardos’ observarán al soldado Zoller en la pantalla cuando estén a punto de dar el golpe final, durante la proyección de *El orgullo de la nación*.

6.2.1.4 El encuentro con el mentor de Shosanna Dreyfus

Shosanna no cuenta con una figura paterna que le muestre el camino al heroísmo; aprendió de las duras experiencias que soportó para sobrevivir del asedio nazi. Los mentores internos son típicos de los subgéneros a los que rinde homenaje el director en el filme: Shosanna al igual que ocurre con los héroes del *spaghetti-western*¹⁸³, cuenta con un código de conducta que le sirve de mentor. El propio Tarantino lo deja entrever en un fragmento del guion que no fue empleado en el filme. En una conversación, el coronel Landa, después de asesinar a la familia Dreyfus, comenta con su chofer:

Coronel Landa: —Hermann, ¿noto cierta desaprobación en tu expresión?
¿Me lo explicas?

Chófer: — ¿Por qué permitió escapar a un enemigo del Estado?

—Oh, no creo que el Estado corra demasiado peligro, ¿no crees?

—Supongo que no.

—Me alegra que lo veas como yo. Además, no pegarle un tiro por la espalda a una quinceañera no es necesariamente lo mismo que dejarla escapar. Es una chiquilla sin comida, ni cobijo ni zapatos, que acaba de presenciar la masacre de toda su familia. Puede que no sobreviva a esta noche. Y después de que se corra la voz sobre lo que ha pasado hoy, es muy improbable que encuentre algún granjero dispuesto a ayudarla. Si tuviera que adivinar el destino que le espera, diría que posiblemente será entregada por algún vecino. O que será descubierta por algún soldado alemán. O que encontraremos su cuerpo en el bosque, muerta de hambre

¹⁸³ Para Vogler un código de conducta o de honor puede ser la representación del mentor sin que por ello se encarne este arquetipo. Indica que esto es característico de héroes en algunos westerns y filmes de cine negro.

o de frío. O quizá... sobreviva. Quizá logre que no la capturen y escape a América. Se trasladará a la ciudad de Nueva York. Y allí será elegida presidenta de Estados Unidos.

El coronel de las SS se ríe de su propia gracia (Tarantino, 2009).

Incluso Landa, el arquetipo de la sombra, reconoce las dificultades por las que tendría que pasar la joven para sobrevivir, como en verdad ocurrió, y el valor que esto le daría a la chica. Las duras situaciones son las que han hecho de Shosanna una aguerrida combatiente dispuesta a todo para consumir su venganza. Resulta paradójico que el coronel diga que Shosanna no es un peligro para el Estado cuando, como se verá más adelante, es capaz de encerrar a toda la cúpula del Reich en una sala de cine para que sea devorada por las llamas.¹⁸⁴

6.2.1.5 La travesía del primer umbral de Shosanna Dreyfus

Shosanna se encuentra colocando las letras del anuncio que publicita el nuevo filme en su cine, *El cuervo* (Henri-Georges Clouzot, 1943)¹⁸⁵. En ese momento llega uno de los guardianes de la sombra haciendo las funciones de heraldo, se trata del mayor Hellstrom (August Diehl) de la Gestapo. El nazi le indica que debe subir al coche y acompañarlos, esto para una judía fugada significa una situación del todo tensa.

La chica es llevada a un lujoso restaurante en el que el soldado Zoller la espera para presentarla a su jefe, el ministro de Propaganda del Reich Joseph Goebbles. Él está acompañado por su actriz francesa favorita, quien a la vez es su intérprete del francés, Francesca Mondino (Julie Dreyfus), acérrima colaboracionista y amante del político.

Shosanna vuelve a ser presionada por sus enemigos, pero ahora se encuentra cerca de los más altos mandos. Zoller ha convencido a Goebbles para que haga el estreno de su nueva película en el cine de su querida Emmanuelle Mimieux

¹⁸⁴ Ver ilustración en la página 444

¹⁸⁵ Película francesa que cuestiona la doble moral y los secretos de los habitantes en un pueblo galo. El filme fue señalado como colaboracionista del nazismo durante la ocupación. Al final, este relato se soluciona con una venganza, *leitmotiv* de Tarantino en sus películas más recientes.

(nombre falso con el que se oculta Shosanna). El ministro, que admira a su nuevo héroe, accede a charlar con la chica y a ver algún filme en el cine de la joven antes de tomar una decisión, quiere hacer un estreno en el que estén reunidos los comandantes del Reich. Shosanna sorprendida sigue las decisiones que se toman en la mesa en silencio, pasó de ser la desconocida propietaria de una sala de proyección a la anfitriona del lanzamiento de *El orgullo de la nación*. Sin embargo, su sorpresa no finaliza ahí; cuando Goebbles le daba indicaciones a la chica para visitar el cine, aparece un uniforme de las SS justo detrás de la heroína judía, se trata del coronel Landa. Shosanna apenas puede ocultar la impresión que le genera estar junto al asesino de su familia cuando este le besa la mano para saludarla. La sombra hace su aparición. Shosanna, sin proponérselo, está reunida con su principal enemigo, aquel que gobierna con astucia en el universo desconocido.

Los comensales se retiran de la mesa, Goebbles tiene otros asuntos que atender. Pero antes de que todos marchen, Landa detiene a Shosanna, necesita aclarar algunas dudas con la señorita Mimieux antes del estreno, el coronel comenta:

Landa: —Como jefe de seguridad de este evento, tengo cosas que hablar con la señorita Mimieux.

Zoller: — ¿Qué clase de cosas?

—Eso suena sospechosamente a un soldado que cuestiona órdenes de un coronel. ¿O estoy siendo susceptible?

—Nada más lejos de la verdad. Su autoridad es incuestionable. Pero su reputación le precede. ¿Debemos preocuparnos la señorita o yo?

Goebbles: —Hans, el chico no tiene mala intención, es que está enamorado. Y tiene razón, tu reputación te precede.

Landa: —No debéis preocuparos. Solo quiero hablar con la propietaria del posible nuevo cine.

Zoller besa la mano de Shosanna y con golpe de tacón se despide de su superior.

Durante toda la conversación la cámara se ha estado acercando al rostro de Shosanna, para mostrar cómo apenas puede contener el miedo mientras escucha las palabras de los tres alemanes que odia. Por una parte está Goebbels, uno de los máximos responsables del genocidio, además de promotor del patriotismo nazi con filmes que resaltan el heroísmo de quienes asesinan judíos. También está Zoller, el soldado fascinado con la chica, que representa al héroe de guerra alemán y que con insistencia la presiona para llamar su atención. Y por último Landa, que en perfecto alemán (como es lógico), le demuestra a su subalterno Zoller que no se deja impresionar por las estrellas de cine como otros lo hacen. Shosanna se siente rodeada, es una judía en medio del poder enemigo que controla su universo y ahora se tiene que enfrentar al mal superior, al “cazador de judíos”.

Landa: — ¿Ha probado el *strudel* de aquí?

Landa le habla a Shosanna en perfecto francés, el director demuestra que la supuesta limitación del nazi con ese idioma en la primera secuencia era una estrategia. La conversación en la que el oficial asume el control cuando le indica a la chica cómo debe disfrutar de un postre, confirma la habilidad con la que cuenta la sombra. Según Tarantino: “la clave del poder de Landa, o de su encanto, según sea el bando en que uno esté, reside en su habilidad de convencerte de que conoce todos tus secretos” (2009: 64). El coronel, que juega con la tensión de la chica a partir de la degustación del postre, se lanza a cuestionar sobre los temas que le interesan. ¿Cómo conoció a Zoller? ¿Cómo una chica tan joven es la propietaria de un cine? ¿Quiénes eran sus tíos? Y ¿Qué hace el negro que trabaja con ella? Shosanna responde a todas las preguntas, incluso le aclara de forma desafiante que quien trabaja en el cine es francés y se llama Marcel (Jacky Ido).

Landa demuestra tener información previa al cuestionario, lo que genera tensión, ya que la chica no sabe qué tanto conoce el nazi de su pasado. En el clímax de la secuencia, Landa le ofrece un cigarrillo a Shosanna como si supiera de antemano que ella fuma. Quiere hacerle una pregunta, se queda mirándole fijamente y su rostro se pone serio y en silencio, pareciera como si fuera a

llamarla por su nombre real y como si estuviera a punto de confesarle que la conoció años atrás.

Landa: —Tenía otra cosa que preguntarle. (Su rostro tiene la misma actitud que cuando le preguntó a Lapadite si escondía enemigos del Estado)... Pero ahora mismo no consigo acordarme de qué es. Bueno, no será importante.

Landa sonríe, apaga el cigarrillo en el *strudel*, se despide y se retira de la mesa. Cuando se aleja, Shosanna comienza a respirar agitada mientras trata sin éxito de contener el llanto, la heroína acaba de enfrentar a la sombra y ha logrado engañarla por poco. En el guion el director es todavía más contundente para mostrar la horrible situación que soportó la chica, al final la cámara baja y muestra que Shosanna se ha orinado encima mientras hablaba con el coronel de las SS (Tarantino, 2009).

Tarantino logra en esta secuencia, al igual que en todas las que componen el relato, darle su sello a una de las situaciones características de los filmes de comandos. El enfrentamiento verbal entre el héroe y la sombra nazi llega a un nuevo nivel cuando el director aplica su estilo de conversaciones en las que prácticamente se detiene el tiempo y se genera un ambiente de incertidumbre resuelto con alguna sorpresa. “Todas sus películas transitan entre la dilatación y la atracción, entre la creación de una atmósfera de calma tensa y el estallido de algo inusual capaz de alterar los códigos tradicionales de la verosimilitud para encontrar una cierta esencialidad” (Quintana, 2009: 19).

6.2.1.6 Las pruebas, los aliados, los enemigos de Shosanna Dreyfus

La prueba ha sido superada en el universo desconocido simbolizado en el París cinematográfico. La sala de proyección de Shosanna es aceptada por el ministro Goebbles para el lanzamiento de su querida película, luego de reconocerla, se retiran Goebbles, Mondino, Hellstrom, Zoller y Landa acompañados de la chica judía, quien los lleva hasta la puerta. Todos sus enemigos reunidos en su propio teatro, una oportunidad que se repetirá y que Shosanna piensa aprovechar.

Antes que los visitantes se retiren, la heroína deja ver que también es conocedora del universo del cine, ella le hace un comentario a Goebbles para fastidiarlo.

Goebbles le pregunta a Shosanna: —Emmanuelle, ¿Qué le parece *El trío de la fortuna*?

—Me gusta mucho Lilian Harvey¹⁸⁶.

— ¡Lilian Harvey! (Grita ofuscado el político) ¡no mencione ese nombre en mi presencia!

Los nazis se retiran escuchando las voces del enfurecido Goebbles. Shosanna se reúne con su único aliado, Marcel. Más tranquila y decidida que en el anterior encuentro con sus “nuevos amigos”, le confiesa al proyccionista cuáles son sus planes: quemar la sala cuando esté llena de nazis y además darles un último regalo, “una película solo para los nazis”. La conversación se da en la sala de espera, enmarcada por dos carteles de filmes¹⁸⁷ que enfatizan el espacio en el que se encuentran con su simbología cinematográfica latente.

6.2.1.7 La aproximación a la caverna más profunda de Shosanna Dreyfus

Capítulo quinto. La venganza de la cara gigante.

Shosanna se toma un momento antes de llevar su plan a cabo, es la noche del estreno de *El orgullo de la nación*. Observa por un ojo de buey hacia la calle, el bello rostro de la chica se enfrenta a las banderas nazis que adornan el lugar. Este es para Tarantino el plano preferido de *Malditos bastardos* (Garson y Méranger, 2009), en él congrega en un instante a dos personajes que nunca se encuentran en el relato, sus dos heroínas se convierten en parte del mismo rostro. El reflejo de Shosanna en el cristal se une al del cartel en la calle de Bridget von Hammersmark (Diane Kruger), las dos mujeres planearon los

¹⁸⁶ Actriz y cantante alemana que durante la guerra ayudó a sus amigos de origen judío. Fue vigilada por la Gestapo hasta que emigró a Francia abandonando sus bienes para seguir con su carrera lejos del Reich.

¹⁸⁷ Las películas son *El asesino vive en el 21* (Henri-Georges Clouzot, 1942) y *Domino* (Roger Richebé, 1943).

atentados que se desarrollarán en ese mismo espacio y las dos morirán en su aventura. Por un momento Bridget (famosa actriz) y Shosanna (cinéfila propietaria de la sala) son una sola heroína dentro del universo cinematográfico del cine parisino en el que buscan ejecutar el ataque contra el enemigo común.

En esta etapa del viaje Shosanna se prepara para la batalla, maquilla su rostro como si se tratara de pintura de guerra. La belleza que atrajo a los nazis hasta su cine ahora es su arma, el medio de seducción con el que piensa llevarlos hasta la trampa. Un *flashback* muestra el modo en que planeó y preparó todo hasta llegar a este instante. La manera en la que consigue revelar y montar su película, golpeando y amenazando, demuestra que es una heroína decidida, cuyos atributos son los del personaje entregado a la aventura sin ningún tipo de sentimentalismos. Su trágica historia la ha hecho una mujer de fuerte carácter que quiere eliminar al enemigo sin contemplaciones.

Al igual que ocurre con los héroes en los filmes de comandos, Shosanna emplea las tácticas del enemigo, intimidando e incluso amenazando a la familia de un hombre para lograr culminar la película con la que piensa despedirse de los alemanes.

Al final Shosanna, con su elegante disfraz, se halla en la caverna más profunda, el centro donde se reúne toda la cúpula maligna que rige con horror el mundo desconocido. Está en el cine donde esa noche la muerte será la protagonista.

El relato en el que el director manipula tiempos y espacios aglutina a los dos héroes fundamentales en el lugar de culto cinematográfico donde se consumará la venganza. La velada del estreno ubica al teniente Aldo Raine y a Shosanna Dreyfus en el cine, no obstante, estos nunca llegan a encontrarse frente a frente. En este punto es necesario que volvamos atrás en el tiempo para conocer la historia del héroe de comando.

6.2.1.8 La llamada de la aventura del teniente Aldo Raine

Capítulo dos. Malditos bastardos.

Las causas que la historia ofrece para la movilización del héroe están justificadas con la masacre de la familia Dreyfus. La reacción tradicional del género bélico queda evidenciada con el paso del primero al segundo capítulo. Ante el peligro inminente que corre el mundo ordinario del héroe es necesario preparar un ejército que restablezca el orden más allá de la frontera de lo conocido.

El relato del teniente Aldo Raine comienza con uno de los momentos particulares de los filmes de comandos: la reunión del grupo para establecer una misión. Sin embargo, el *dirty group* de ‘Los bastardos’, compuesto por soldados judíos norteamericanos, no cuenta con un objetivo puntual, por tanto, transgrede a la construcción narrativa del combatiente de fuerzas especiales. La operación en principio se dedica a la ejecución despiadada de nazis, algo que para las intenciones justicieras del discurso es adecuado, pero que rompe con las actuaciones propias de este tipo de personajes acostumbrados a viajar tras un cometido específico. Además, muchos de los enfrentamientos en el filme dejan a un lado lo guerrero y se centran en el combate dialéctico

(...) porque esta es una película donde el lenguaje –mucho más que la actividad bélica propiamente dicha– emerge como uno de los temas centrales de la dramaturgia... pues no solo cada personaje habla su propia lengua, sino que además muchos de ellos se deleitan en hablar el idioma de sus interlocutores para dominar la conversación o para hacerse pasar por lo que no son (Heredero, 2009: 17).

Aunque el objetivo inicial de los militares sea el de cortar cabelleras nazis, este se transforma en una misión glamurosa habitual del subgénero, cuando se lleva a cabo la Operación Kino. Así se confirma el modelo narrativo bélico que pretende la película.

Dice Tarantino:

En realidad prefiero trabajar en los subgéneros más específicos. Nunca sigo los códigos al pie de la letra, sino los placeres que procuran; quiero presentarlos como nunca los han presentado. Pero se trata tan solo de un punto de partida. Pretendo trascender el género, subvertirlo un poco, pero también cumplir las promesas. Puedo divertirme con los géneros a lo largo de un filme, pero en un determinado momento, estoy obligado a construir un clímax que funcione como es debido (Garson y Méranger, 2009: 10).

Si bien, la misión es importante para identificar a *Malditos bastardos* dentro de los filmes de comandos, todavía lo es más su protagonista. El teniente Raine cumple con los atributos que el género bélico ha dado al héroe capaz de asestar un certero golpe en la guarida de la sombra. Es un héroe experimentado, al que le gustan las operaciones especiales. Cree en su misión y en su método de combatir al enemigo. Aldo Raine está convencido de que la guerra se ganará con los mismos métodos que emplea el enemigo, es decir, enviando mensajes que les produzcan terror, siendo violentos y crueles para que todos en Francia los conozcan. El teniente se separa del soldado clásico de infantería, ya que no es una figura sentimental, no permite la añoranza y solo cree en la acción, en ganarle al tiempo para derrotar a los nazis.¹⁸⁸

Aldo demuestra ser un héroe comando por su pasado turbulento. Esto se confirma al final de la película cuando le dice a Landa que sus superiores ya le han castigado por desobedecerles. La principal muestra de su rebeldía la lleva marcada en su cuello, lo que evidencia conflictos sobre los que el director prefiere guardar silencio: “es una quemadura provocada por una acuerda. No puedo revelar su origen. Es un secreto” (Garson y Méranger, 2009: 12). El pasado de Raine es un misterio que puede dar pie a un nuevo filme, los motivos del intento de ahorcamiento puede que se descubran en un futuro relato, de venganza, seguramente.

¹⁸⁸ Ver ilustración en la página 444

En la aventura del teniente Aldo Raine no se presenta la etapa del mundo ordinario. Tampoco existe rechazo de la llamada ni travesía del primer umbral. Al contar con tantos personajes el director se permite ciertas libertades en la estructura narrativa, aunque al final termine cumpliendo con los cánones de los géneros a los que busca homenajear.

6.2.1.9 El encuentro con el mentor del teniente Aldo Raine

Al igual que Shosanna, Raine no tiene un personaje mentor. Su pasado lo ha hecho experto y se rige por un estricto código de conducta. Es característico del héroe comando ser un militar experimentado que ha luchado en múltiples batallas. En el caso del teniente, su sabiduría está impregnada de la tradición que le ha infundido el lugar del que proviene.

Aldo: —Soy descendiente de montañero Jim Bridger¹⁸⁹. Así que en parte soy indio. Y nuestro plan será la resistencia apache. Seremos crueles con los alemanes y por nuestra crueldad nos conocerán. Tendrán pruebas de nuestra crueldad en los cuerpos destripados, desmembrados y desfigurados de sus hermanos... Y los alemanes hablarán de nosotros. Y los alemanes nos temerán...

Sobre la ideología del apache comando, el director expresa:

Hay toda una historia detrás de este personaje. Es un chico de las montañas de Tennessee. No es judío, pero está ahí para luchar contra el racismo; si sobrevive, volverá a sus *Smoky Mountains* para combatir al Ku Klux Klan. Sabe que, al escoger a soldados judíos, puede transformar el antinazismo en una “lucha sagrada”. Tiene un estímulo del que carecen los otros americanos. Los otros luchan por la patria, se permiten el lujo de ser soldados; ellos tienen la obligación de ser guerreros (Garson y Méranger, 2009: 12).

¹⁸⁹ Fue un hombre que se convirtió en leyenda en el oeste estadounidense, era un diestro trampero, guía y explorador. Además de ser aventurero, hablaba varios idiomas nativos al igual que el francés y el castellano. También era reconocido por ser un hábil narrador de historias fantasiosas en las que mezclaba sus vivencias con su imaginación. Se puede decir que Tarantino hace referencia a este hombre ya que es la contraparte norteamericana de un personaje como Landa.

Tarantino explica cuáles son las motivaciones del héroe y las vincula al factor mitológico que contiene el viaje a la aventura bélica. Aldo es un comando, pero también es un guerrero nacido en las montañas de Estados Unidos que cree en el valor de su lucha y en los métodos que utiliza. Sus antepasados emplearon los mismos procesos para defender las sagradas tierras a las que pertenece el teniente. Su ritual se comprueba en la siguiente etapa del viaje, cuando ordena cortar las cabelleras de los nazis que se cruzan en su camino.

6.2.1.10 Las pruebas, los aliados, los enemigos del teniente Aldo Raine

Un encolerizado Hitler exige la eliminación de ‘Los bastardos’, señala al ‘Oso Judío’ de ser un golem¹⁹⁰ que asesina con un bate a sus soldados. Se refiere al sargento Donny Donowitz (Eli Roth), segundo al mando del grupo liderado por el teniente Raine.

El relato da un salto en el orden temporal, el grupo comando se encuentra realizando operaciones en Francia. Raine y sus hombres han estado propinando golpes brutales a las tropas nazis, las actividades del teniente apache llegan a oídos de Hitler por el relato de un soldado que sobrevivió al encuentro con ‘Los bastardos’. El joven recuerda cuando su patrulla fue capturada por los comandos de Raine, en particular el interrogatorio al sargento Rachtmann (Richard Sammel). Dice el soldado Butz (Sönke Möhring): “el sargento Rachtmann, Ludwig y yo fuimos los únicos que quedamos con vida. Mientras uno nos vigilaba los demás quitaban el pelo”.

En esta etapa del viaje quedan definidos quiénes son los aliados y los enemigos del héroe comando. Raine al interrogar al sargento Rachtmann presenta a sus hombres más destacados: Wilhelm Wicki (Gedeon Burkhard), judío austriaco que escapó a Estados Unidos y se hizo norteamericano. El sargento Hugo Stiglitz (Til Schweiger), militar alemán reconocido y perseguido por las tropas

¹⁹⁰ Leyenda en la que un rabino de Praga da vida a una suerte de monstruo creado de barro. Sobre esta figura el cine alemán realizó la película *El golem* (Carl Boese y Paul Wegener, 1920). El personaje de Hitler guarda relación con las supersticiones alemanas vinculándolas al temor por el justiciero judío.

de su país al asesinar a trece oficiales de la Gestapo de manera brutal. Donny¹⁹¹, el ‘Oso Judío’, que sale aporreando su bate para ejecutar al sargento alemán, el nazi se niega a delatar la posición de sus propias tropas.

La secuencia que cuenta con marcados elementos del *spaghetti-western*¹⁹², enfrenta a Donowitz con el germano. Raine, después de ser insultado por Rachtmann, llama a Donny para que se encargue del ajusticiamiento.

Aldo: —Nos encanta oírte decir eso. La verdad, ver las palizas de Donny a un nazi para nosotros es como ir al cine. ¡Donny!

Donowitz: — ¿Sí?

—Un nazi quiere morir por su país. Hazle los honores.

El alemán observa hacia un túnel oscuro mientras oye los golpes del bate contra las paredes. De la oscuridad sale su enemigo, su representación de la sombra, el golem judío que viene dispuesto a matarlo. Donowitz señala con su bate a la Cruz de hierro que porta el teutón en su pecho, es una condecoración militar alemana, entregada por acciones de valentía o por logros al comandar tropas.

Donowitz: — ¿Es por matar judíos?

Rachtmann: —Con valentía.

Donny destruye la cabeza del sargento a golpes. Lo que es justicia para los comandos se convierte en heroísmo para el enemigo, Rachtmann se sacrifica por no traicionar a su bando, demuestra ser un héroe clásico para el ejército alemán, de ahí su condecoración. Así pues, el relato ofrece un combate entre la hermandad clásica de infantería y el grupo de comandos. Este hecho es empleado en otros reconocidos filmes del mismo tipo realizados mientras ocurría la Guerra de Vietnam. Así se cuestionaba a las películas pro bélicas que

¹⁹¹ Tarantino narra, en el guion original, la historia de Donny y su bate. Antes de ir a la guerra el que era peluquero se tomó el tiempo para comprar un bate de béisbol con el propósito de usarlo en contra de cada nazi con el que se cruzara. Recorrió su barrio en Boston visitando las casas de judíos para preguntarles el nombre de parientes europeos, luego los escribía en su justiciera arma (Tarantino, 2009).

¹⁹² Guzmán y Vila describen las influencias de *El halcón y la presa* (Sergio Sollima, 1966) para esta secuencia: “la escena del duelo [final] está resuelta por una cadencia de planos muy similar a la película de Tarantino, basada en primeros planos de los protagonistas del duelo, planos detalle y en general ralentización de la acción. Además, las secuencias son similares en cuanto a que en la película de Sollima un personaje obliga a otros dos a batirse en duelo sabiendo de antemano cuál de los dos va a ganar” (2010: 10).

defendían la gloria conseguida con la muerte en los campos de batalla. El discurso de *Malditos bastardos* indica de manera reiterativa al héroe bélico de construcción clásica figurándolo en el enemigo alemán.

El soldado sobreviviente, aterrorizado por lo que acaba de presenciar, señala las posiciones de la otra patrulla alemana. Aldo lo deja ir para que relate lo ocurrido, pero antes le imprime su característica marca en la frente para que todos sepan con quién se encontró. El cuchillo del teniente evoca al armamento tradicional de los comandos, es también un símbolo de pertenencia a su pasado indio y recuerda a otros personajes de misiones especiales como Rambo, con su desmedida masculinidad.

6.2.1.11 La aproximación a la caverna más profunda del teniente Aldo Raine

Capítulo cuatro. Operación Kino.

El comando ideal para darle un azote certero a la sombra en su guarida es el militar que ha convivido con ella, que conoce sus costumbres y su idioma. Aquel que se infiltra debe conocer la cultura y las costumbres del universo desconocido donde se lleva a cabo la aventura. El teniente Archie Hicox (Michael Fassbender) habla con fluidez el alemán y es crítico de cine, dice haber escrito artículos para *Films and Filmmakers*, además de dos libros sobre el cine alemán: *Arte de los ojos, el corazón y la mente. El cine alemán de los años 20 y Da Vinci a 24 fotogramas* sobre el director G. W. Pabst¹⁹³. Por tanto, el oficial es un amplio conocedor del lugar al que se dirige, en donde el cine impregna todos los espacios.

Antes de asignarle la ultrasecreta misión, el general Ed Fenech¹⁹⁴ (Mike Myers) y el primer ministro Churchill (Rod Taylor) comprueban que Hicox es el

¹⁹³ Director austriaco que se caracterizó por el interés en el realismo y que generó polémica al cuestionar las injusticias que veía en una sociedad de fuertes contrastes.

¹⁹⁴ Nombre basado en la actriz Edwige Fenech protagonista de filmes policíacos italianos con claras influencias del *spaghetti-western* (Heredero citado por Guzmán y Vila, 2010). En la película *Hostel 2* (2007) dirigida y escrita por Eli Roth, el 'Oso Judío' de 'Los bastardos', Edwige Fenech hace de profesora de arte. El grupo creador de Tarantino en ocasiones invita a sus actores y actrices de referencia para que participen en sus películas, es el caso de Franco Nero, quien actúa en *Django desencadenado*.

indicado para llevarla a cabo. El comando y el alto oficial disfrutaban de un *Scotch* mientras conversan sobre el cine alemán. En los filmes de comandos es común que los superiores beban en reuniones donde se toman importantes decisiones.

Fenech: —Explíqueme la UFA¹⁹⁵ bajo Goebbles.

Hicox: —Goebbles considera sus películas como el nacimiento de una nueva era para el cine alemán. Una alternativa al cine intelectual judío-alemán de los 20 y el Hollywood controlado por judíos.

Churchill: — ¿Qué tal le va?

Hicox: —Discúlpeme, señor. ¿Cómo ha dicho?

—Churchill: Dice que quiere derrotar a los judíos a su propio juego. Bueno, comparado con digamos Louis B. Mayer¹⁹⁶, ¿qué tal le va?

—Bastante bien, la verdad. Con Goebbles al mando, la asistencia al cine en Alemania no ha dejado de crecer. Pero Louis B. Mayer no sería el homólogo de Goebbles. Creo que Goebbles se ve más como David O. Selznick¹⁹⁷.

Al confirmar que Hicox conoce ampliamente el universo en el que se desarrollará la operación, Churchill ordena que sea informado. Los superiores ven en el joven teniente el comandante indicado, no solo por sus méritos y conocimientos militares, sino porque podrá engañar a la sombra al ser un conocedor del universo que habita, el del cine.

Con la presentación de la Operación Kino la misión de ‘Los bastardos’ se transforma, deja de ser un *dirty group* dedicado a matar nazis y pasa a conformar lo que en el capítulo de comandos definíamos como una agrupación de misión glamurosa. Raine y sus hombres tendrán que colaborar con Hicox

¹⁹⁵ Estudio fundamental de cinematografía en Alemania durante los años de la guerra, que produjo las grandes obras del expresionismo alemán y fue empleado después en la propaganda nazi. En la actualidad hace parte de Bertelsmann, la multinacional de medios de comunicación.

¹⁹⁶ Reconocido productor y empresario de Hollywood, presidente de MGM. De origen judío, estableció el reconocido *Star system* con el que se identifica a la industria cinematográfica estadounidense.

¹⁹⁷ Aclamado productor judío al que se reconoce por *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939). Descubrió a estrellas como Fred Astaire o Katharine Hepburn, su mayor acierto fue llevar un director de Inglaterra a Hollywood, se llamaba Alfred Hitchcock.

para asestar un golpe al enemigo en su guarida, durante el estreno de *El orgullo de la nación*. Para esto contarán con la colaboración de una súper estrella del cine alemán, a quien Hicox conoce bien por sus estudios del cine germano.

En esta etapa del relato se plantea un enfrentamiento entre el cine propagandístico nazi de Goebbels y el intelectual judío anterior al Reich. Al final, el discurso de Tarantino evidencia el conflicto cuando el filme del soldado Zoller es interrumpido por el que realiza Shosanna para consumir su venganza.

6.2.1.12 La odisea (el calvario) del teniente Aldo Raine

Antes de entrar a la taberna donde se realizará el encuentro con la actriz alemana, ‘Los bastardos’ cuestionan la decisión de haber escogido un sótano de difícil acceso, comienzan a desconfiar de la estrella espía. Hicox defiende a su contacto y asegura que cumplirá con lo pactado¹⁹⁸. De esta forma se deja entrever las diferencias entre los pacientes militares británicos y los impulsivos norteamericanos que contrastan en las antiguas películas del género bélico.

De antemano, conocemos la dificultad de la reunión en esta etapa del viaje, cuya estructura se define por el protagonismo con el que cuenta la muerte. La tensión surge cuando observamos a la actriz alemana rodeada de soldados nazis que juegan y se divierten. Al igual que en todos los filmes de comandos, las situaciones no se dan según lo planeado, surgen imprevistos que se deben sortear con habilidad.

Tarantino construye una secuencia que recuerda a *El desafío de las águilas*, en la que un oficial británico (Burton) y uno estadounidense (Eastwood), vestidos con uniformes alemanes, entran en un bar lleno de enemigos para contactar a la espía que trabaja en el lugar. Aquí la situación es similar, pero el director la adapta a su estilo dándole mayor importancia a los diálogos que dilatan el tiempo, así consigue generar tensión sobre la suerte de quienes están prácticamente encerrados y rodeados de armas.

¹⁹⁸ Para Jewers (2000), los personajes de Tarantino no se vinculan mucho entre ellos, excepto por un código de caballería que cuenta con una moral en su esencia. Comparten una cierta cortesía y la visión de que la sociedad está forjada por el poder y que es regida por la violencia.

El diálogo en la secuencia de la taberna se convierte en el medio para desarrollar la situación y la forma como la sombra descubre a los héroes que están acorralados. Esta es una muestra notable en la que los atributos tradicionales para el engaño del personaje comando se enfrentan a la astucia del maligno oficial nazi. Al final, un detalle casi invisible termina revelando la verdad de cómo fueron descubiertos.

El azar es una cuestión vital en el desarrollo de las acciones. Al comienzo, Bridget recibe a sus invitados y controla la situación usando el encanto que posee una estrella de cine; el teniente Hicox toma asiento y pide tres whiskys al dueño del bar. Si en esta primera ocasión el teniente hubiera señalado con su mano de la misma manera como lo hace al final de la secuencia, de seguro sus acompañantes Wicki y Stiglitz podían haberlo corregido evitando así que casi todos de los que estaban en el lugar murieran.

Asimismo, el que los soldados estuvieran bebiendo y celebrando y que el mayor Hellstrom se encontrará en el lugar son hechos fortuitos que entorpecieron el encuentro de los héroes. También está vinculado a la suerte que Bridget no haya podido informar a Hicox sobre la novedad más importante de la Operación Kino. La rubia es interrumpida por el ebrio sargento que celebra su paternidad y que descubre el extraño acento del oficial británico cuando es reprendido por él. Igualmente impredecible es que el autógrafo de Bridget al recién nacido se convierta en la prueba con la que Landa descubre la traición.

El acento de Hicox llama la curiosidad del representante de la Gestapo, este irrumpe en la mesa de los comandos buscando información. Hicox explica que es originario de un pueblo cerca de Piz Palü donde todos hablan así, para confirmarlo asegura que toda su familia aparece en el filme de montaña protagonizado por Riefenstahl detallando la secuencia. El teniente usa sus conocimientos para hacerse pasar por alguien originario del universo desconocido.

Hellstrom realiza un tenaz interrogatorio para conocer a los acompañantes de Bridget. Demuestra su talento al descubrir con facilidad el personaje que tenía escrito en su carta. Al oficial de la Gestapo solo le bastó un detalle como el de los

tres dedos de Hicox para descubrir el engaño, él es el típico nazi hipócrita y astuto fiel al régimen y enemigo natural de los personajes del tipo comando.

Antes del tiroteo Stiglitz apunta a la entrepierna de Hellstrom y le dice: “a esta distancia soy un auténtico Frederick Zoller”, refiriéndose al afamado héroe alemán protagonista del filme que se estrenará en el teatro de Shosanna. Después, solo sobreviven el sargento de la celebración y Bridget, quien está herida en una pierna. Aldo intenta negociar con el alemán para que deje salir a la mujer. El sargento habla inglés fluidamente, Bridget lo convence para que suelte el arma y los deje ir, le dice que piense en su hijo. El suboficial suelta el arma y la actriz le dispara demostrando su voluntad por la misión.

6.2.1.13 La recompensa del teniente Aldo Raine

Al igual que Shosanna y Landa, Raine no se deja impresionar por el encanto de las famosas estrellas que iluminan el universo desconocido de la cinematografía. Tiene muchas preguntas sobre lo que ocurrió en la taberna y las hace mientras introduce su dedo en la herida de Bridget von Hammersmarck, la actriz grita por el dolor de la tortura. La hermosa rubia logra convencer a ‘Los bastardos’ de que ella no tuvo que ver con que el lugar estuviera infestado de nazis. Explica que hay dos posibilidades. Una, que por casualidad los alemanes estuvieran celebrando. La segunda, que ella lo hubiera preparado todo. Bridget le recuerda a Raine que vio al sargento recién convertido en padre.

Es común que en esta etapa del viaje heroico el protagonista tenga un premio después de haber sobrevivido a la odisea. En el caso del comando Raine, la recompensa es mejor de lo que esperaba. Cuando Bridget y Aldo ven casi imposible que puedan entrar al estreno (ninguno de los comandos sobrevivientes habla alemán y ella tiene una bala en una pierna) la actriz revela un secreto que impulsa al héroe a seguir con la misión.

Bridget: —Ha habido dos novedades respecto a la Operación Kino. Una, han cambiado el Ritz por un cine mucho menor.

Aldo: — ¿Cambios de última hora? Qué poco alemán. ¿Por qué Goebbles hace algo tan peculiar?

—Tendrá que ver con la segunda novedad.

— ¿Qué es...?

—El Führer asistirá al estreno.

Por su parte, Landa llega hasta la taberna donde ocurrió el tiroteo. Reconoce a ‘Los bastardos’ muertos rápidamente, sabe el historial de Stiglitz y Wicki de memoria. El coronel encuentra un zapato de mujer y deduce que falta alguien “alguien que va a la moda”. Busca y halla el autógrafo de Bridget, así consigue también su recompensa. Una vez más, la sombra demuestra astucia y conocimiento del enemigo. Ya sabe quién es la traidora.

6.2.1.14 El camino de regreso del teniente Aldo Raine

El que el jefe máximo de los ejércitos de la sombra se presente en el lugar de la misión lo cambia todo. Aldo, ante las adversidades por lo ocurrido, replantea la operación, lo soluciona como militar comando que debe conseguir su objetivo a cualquier precio, incluso con opciones tan disparatadas como las que plantea. La voluntad inquebrantable de este tipo de héroe lo lleva a arriesgarlo todo para conseguir dar un golpe de gracia al maligno.

Bridget: —Probablemente perderé la pierna. Y adiós a mi carrera de actriz. ¿Cómo espera que desfile por la alfombra roja?

Aldo: —El curachuchos te quitará la bala. Te pondrá una escayola y tú di que te lo hiciste escalando. Es muy alemán ¿no? Os gusta escalar.

—A mí no. Me gusta fumar, beber y los restaurantes. Pero te entiendo.

—Te pondremos hasta las orejas de morfina y cojearás por la alfombra *rouge*.

—Sé que es una pregunta tonta antes de hacerla, pero ¿los americanos habláis algo que no sea inglés?

Donny: —Un poco de italiano (...).

Los comandos se harán pasar por miembros de la industria del cine italiana. La operación pronostica un rotundo fracaso, ya que ‘Los bastardos’ son buenos disparando, pero desconocen los idiomas del universo desconocido en donde el lenguaje es un elemento clave.

Bridget: —Suenan bien.

Aldo: —Suenan una mierda. Pero no vamos a irnos.

6.2.1.15 La resurrección del teniente Aldo Raine

El día del estreno llega, vestidos para la ocasión aparecen Bridget, Aldo, Donny y Omar (Omar Doom). De la planta superior del teatro desciende Landa como si el encantador monstruo recibiera a los invitados en su castillo. La secuencia de la conversación entre la actriz y el de las SS parece una lucha en la que el arma es la simpatía y el encanto para doblegar al contrario. Landa, experto en llevar una conversación a su terreno, hace evidente la mentira preparada por la estrella. Luego se divierte jugando con el pésimo italiano de Aldo y sus hombres, el nazi lo habla perfectamente. Cuando comienzan a farfullar los comandos parece que todo está perdido, el italiano de Aldo convierte el momento en el instante cómico de la película.

Con habilidad Landa revisa las invitaciones para saber dónde estarán ubicados simulando querer ayudarles a encontrar sus sillas. Luego se lleva a Bridget para hacerle algunas preguntas en la oficina del teatro. El coronel es inmune al glamur y la belleza de la actriz, le ordena que coloque el pie sin escayola encima de su pierna, luego le dice que busque entre la chaqueta. El zapato que la chica saca del bolsillo de Landa es la prueba de su traición, el nazi lo coloca delicadamente en el pie para comprobarlo. Como si se tratara de la cenicienta, el calzado ha revelado la verdad.

Landa deja sus modales y se lanza al cuello de Bridget, la ahorca con sus propias manos mientras ella inútilmente trata de defenderse. Una situación clásica en esta etapa del viaje comando es la de las muertes del equipo antes del golpe final. Cuando las cosas comienzan a salirse de lo planeado, observamos cómo caen uno a uno los combatientes sacrificándose por lograr el objetivo. En *Malditos bastardos*, la primera que sucumbe es Von Hammersmark.

Aldo es atrapado, el relato deja a un lado el mal italiano de los comandos enfrentando al héroe y a la sombra en inglés. El teniente, vendado y esposado, es presa de los juegos de Landa, aun así a la primera oportunidad que tiene le da un cabezazo, el héroe manifiesta que no se deja intimidar por las palabras del

enemigo. El enfrentamiento entre los dos arquetipos opone al refinado, culto, urbano e hipócrita Landa con el maleducado, ignorante, rural y sincero Raine. Cada uno simboliza dos mundos distintos, Aldo el apache significa el efecto que conlleva la aparición de los nazis y su tecnología bélica por las verdes praderas francesas en la primera etapa del filme.

Raine y Landa se separan del universo cinematográfico representado en el espacio del teatro. Ninguno de ellos se deja manipular por las figuras del cine y los beneplácitos que los rodean, por eso se encuentran en otro lugar apartado donde Landa le hace una propuesta.

Landa: —Dígame, Aldo, si yo estuviese donde está Ud. sentado, ¿se apiadaría?

Aldo: —...No.

— ¿Cómo es esa expresión que usan ustedes?

—Parece que se han cambiado las tornas. Sí, eso es.

— (...) Así que es Aldo el apache.

—Y Ud. el cazajudíos.

—Soy detective. Un detective muy bueno. Lo mío es buscar gente. He trabajado para los nazis buscando gente. Y sí, algunos eran judíos. Pero ¿cazajudíos? Es solo un sobrenombre.

Landa confirma que Donny y Omar todavía están en las sillas donde se acomodaron para ver el filme (los llama por su nombre, desde el principio sabía quiénes eran los acompañantes de Bridget) busca negociar con los estadounidenses el éxito de la operación y por tanto, la finalización de la guerra. El alemán puede permitir que esa noche mueran los altos mandos del Reich a cambio de una serie de innumerables privilegios, entre otros, una cómoda residencia en Estados Unidos.

La sombra sorprende al héroe, de antemano conoce informaciones sobre sus superiores y su equipo. El juego de la negociación que plantea Landa lo hace empleando frases hechas de uso común entre los estadounidenses, esto desconcierta a Raine y a Utivich (B. J. Novak). El cazajudíos finaliza diciendo

que esas oportunidades, aunque parezcan increíbles se pueden dar “¿Qué dirán los libros de la historia?”.

La conclusión del nazi está vinculada al discurso que busca cambiar la historia para conseguir justicia por su cuenta. En la realidad, un hombre como Landa pudo llegar a un acuerdo consiguiendo así preservarse en la memoria colectiva como el héroe que logró el fin de la guerra. Tarantino quiere impedir esto, emplea al cine para darles a los asesinos su merecido. Landa al final logra escapar, pero queda marcado por los principios incorruptibles de un héroe.

6.2.1.16 La odisea (el calvario) de Shosanna Dreyfus

Ahora debemos introducir la odisea de Shosanna en la fase de resurrección del teniente Raine. El director plantea dos aventuras paralelas que comparten el mismo espacio y se desarrollan en simultáneo. Shosanna se prepara para consumir su venganza mientras el comando Raine es detenido por Landa. La chica judía se reúne con Marcel, sorprendido al verla tan elegante dice: “Oh la la, Danielle Darrieux”¹⁹⁹. Repasan los planes y comienza la película, llega el famoso estreno del ministro Goebbels que además cuenta con la presencia del Führer. El filme de propaganda muestra a un sin número de soldados norteamericanos cayendo muertos por los certeros disparos de Zoller, a la vez el protagonista pronuncia frases patrióticas y esculpe en el campanario símbolos del nazismo. Shosanna se despide de Marcel, le besa emocionada, sabe que no saldrá viva del lugar. Luego, el proyccionista se encarga de trancar todas las puertas, no hay ninguna escapatoria.

La secuencia de los rollos de película detrás de la pantalla es significativa, el cine está a punto de cambiar la historia.

Según Tarantino:

(...) la idea del nitrato me pareció muy sugerente. Por un lado, es una fértil metáfora del poder del cine, y por otro no es una metáfora sino una verdad literal: cuando disponemos de película de nitrato no necesitamos

¹⁹⁹ Actriz francesa conocida por interpretaciones de mujeres elegantes que se desenvuelven en las altas esferas sociales. Es un homenaje del director a una artista con más de ocho décadas de profesión.

dinamita. Literal y metafórico: formidable (Garson y Méranger, 2009: 13).

Zoller no soporta ver su propio filme, se escenifica una masacre sin fin que Hitler y Goebbels disfrutaban plenamente. El joven se retira de la sala y va en busca de su adorada Shosanna. Con los planos de los líderes nazis disfrutando de la muerte, el discurso cuestiona las películas bélicas que justifican la guerra. Es como si la estructura de infantería se convirtiera en el divertimento de sádicos que se regocijan con los asesinatos.

Zoller intenta conquistar a la chica de la manera más cursi. Pierde las buenas maneras cuando ella le insulta para que se vaya. Cuando Shosanna entiende que el soldado es un obstáculo lo engaña haciéndole entender que cumplirá con sus deseos, luego le dispara. La película de Zoller, con una carga bélica tan intensa, es perfecta para ocultar los disparos en la sala de proyección. Shosanna por un momento observa al soldado vivo en el filme y se compadece. Aparece solitario, como un héroe bélico soportando el asedio enemigo. Intenta acercarse y lo toca con delicadeza mientras el joven se retuerce en el suelo, le da la vuelta y a esa distancia el soldado Zoller no falla, los disparos acaban con la vida de la heroína. Shosanna es asesinada por un nazi, sin embargo el cine, por un momento, le da una visión distinta del soldado, tal vez en otro lugar, en otra historia, podían haberse entendido mejor.

El viaje de la heroína judía culmina, pero la consumación de su venganza comienza. Los disparos del joven Zoller en la película apuntando al público de la sala son el presagio de lo que a continuación ocurre. En un primer plano el héroe alemán grita: “¿algún mensaje para Alemania?”. El montaje elaborado por la judía yuxtapone el rostro del nazi con un primer plano en contrapicado de la rubia vengadora.

Shosanna: —Yo tengo un mensaje para Alemania. Que vais a morir todos. Y quiero que veáis bien la cara de la judía que va hacerlo... Marcel, ¡iquévalo!

Marcel: —Sí, Shosanna.

Las películas arden rápidamente. Las llamas saltan por la pantalla y hacen que los concurrentes se lancen despavoridos hacia las puertas atrancadas. Las risas de Shosanna los aterroriza aún más, un negro y una joven judía ejecutan la venganza contra el terror del nazismo.

El rostro de la judía consumando su venganza evoca al cine intelectual de los años 20 mencionado por el teniente Hicox. El expresionismo²⁰⁰ logra vencer la propaganda nazi de Goebbels. La imagen de Shosanna se convierte en fuego recordando a las figuras monstruosas hechas con claroscuros, iguales a las que protagonizaron este periodo de la cinematografía alemana.

A la vez que el fuego se expande y el humo entre sombras refleja el rostro de Shosanna, dos judíos estadounidenses entran al palco principal y disparan a todos los que se encuentran allí. Luego apuntan sus ametralladoras a la multitud desde esta posición privilegiada.

La secuencia rememora el final de *Doce del patíbulo*, con los nazis encerrados mientras les lanzan granadas y gasolina por los tubos de ventilación. Al igual que en el filme de los sesenta, simboliza la cámara de gas en la que están atrapados los nazis. Pero en esta ocasión, es el cine el espacio claustrofóbico dentro del cual se cambia la historia con el fuego que lanza la pantalla. Por tanto, es la cinematografía la que elimina al nazismo y sus aberraciones, la que da venganza a quienes sufrieron las persecuciones y las ejecuciones.

“(...) el cine como patrimonio cultural capaz de autoinmolarse en aras de una causa justa, el cine como imagen proyectada que sale literal y físicamente de la pantalla” (Heredero, 2009: 17).

La reconocida ultraviolencia²⁰¹ de Tarantino es utilizada para conseguir la justicia que la historia negó. El director consigue identificarnos con las risas de

²⁰⁰ “Misticismo y magia, fuerzas oscuras a las que los alemanes se han entregado con complacencia en todo momento, habían florecido en los campos de batalla. Las hecatombes de jóvenes a los que se les ha arrebatado la vida precozmente parecían alimentar la nostalgia de los supervivientes. Y los fantasmas, que ya habían poblado el romanticismo alemán, revivían como las sombras del Hades cuando han bebido sangre” (Eisner, 1996: 15). El autor explica los elementos primordiales que originaron el movimiento expresionista, una manifestación creativa forjada a partir de las trágicas consecuencias de la Primera Guerra Mundial.

²⁰¹ Olivier Mongin cita a Vincent Ostria para definir las secuencias en las que directores como Tarantino o John Woo hacen de lo violento una estética propia de su estilo: “la violencia de los

Shosanna mientras el auditorio grita, con los rostros de excitación de los comandos disparando a la multitud²⁰², con la crudeza con la que por fin vemos a Hitler y a Goebbels caer muertos a balazos hasta ser desfigurados. Tarantino nos permite regocijarnos desde lo más instintivo para disfrutar del momento en el que el cine tomó la historia por su mano y la cambió, eliminando brutalmente a los mayores símbolos de maldad que se recuerdan en la memoria del siglo XX.

Los héroes comandos, así como la heroína judía, la heroína actriz y el héroe crítico de cine, se sacrifican en favor de la venganza, el teatro explota arrasando con todo. Se confirma así otra particularidad de los *dirty group*: casi todos mueren en el cumplimiento de la misión suicida.

6.2.1.17 El regreso con el elixir del teniente Aldo Raine

El comando Raine viaja hasta las líneas estadounidenses para aceptar la rendición pactada con el coronel Landa. La sombra resultó ser el arquetipo de la figura cambiante que usaba la máscara del maligno. Landa traicionó a sus líderes y demostró que sus principios cambian dependiendo de sus intereses. Raine es conducido hasta el bosque, ahora está en su medio, lejos de París con sus estrellas de cine. Fiel a su mística y a su código de valores dice:

Aldo: —Utivich, esposa al coronel.

Landa: — ¿Es realmente necesario?

—Soy esclavo de las apariencias.

Luego de mofarse de su adversario, Aldo dispara al soldado que acompaña al de las SS. Ordena a Utivich cortarle la cabellera. Landa borra la amplia sonrisa con

gunfights jamás es atribuida a lo que tiene de más brutal. Queda abolida por la pureza de ejecución de los gestos, simple 'desrealización'. Lo gestual codificado al extremo que expresa siempre lo verdadero de los personajes. El arma empuñada, el brazo extendido, se lanzan a una especie de *ballet* sangriento donde los disparos parten sin solución de continuidad y los cuerpos acribillados caen como moscas" (1999: 42).

²⁰² En secuencias como esta, Tarantino confirma las influencias que siempre ha mostrado en sus filmes: "Uno de los elementos más perturbadores del *spaghetti-western*, en nítida contraposición al moralismo de los clásicos, es su ausencia de escrúpulos. La violencia en el *spaghetti-western* es pura y simplemente exhibida en todo su esplendor, porque la violencia es inherente al ser humano (Guzmán y Vila, 2010: 3). Esto se aplica en el género bélico, donde el soldado clásico de infantería demuestra tener una serie de valores y comportamientos propios de sociedades más puritanas, mientras que el comando es casi un criminal útil para ganar la guerra.

la que demostraba su satisfacción por haber conseguido librarse de la justicia. Le reclama al teniente por desobedecer las órdenes de un superior.

Landa: — ¡Le fusilarán por esto!

Aldo: —No, no creo. Me caerá una bronca. Ya me han caído más. Utivich y yo oímos su trato con el mandamás ¿acabar hoy la guerra? Yo haría ese trato (...) pero yo tengo una pregunta. Cuando llegue a su terreno en Nantucket, imagino que se quitará su elegante uniforme de las SS. ¿No?

Landa lo observa en silencio y aterrorizado, sabe lo que le espera.

Aldo deja ver su atributo rebelde como personaje comando que es. Se salta las órdenes para hacer valer sus principios y para conseguir la recompensa con la que regresa del viaje a la aventura. El teniente logró la paz con su arriesgada operación; en este mismo sentido, consiguió la justicia que la historia evadió para aquellos que terminaron siendo reconocidos como héroes cuando en realidad fueron criminales. Landa pierde porque traiciona su código de valores buscando salvarse, creyó que Raine era un militar obediente que le dejaría escapar sin más. La venganza de *Malditos bastardos* se completa cuando en la frente del déspota Landa penetra el gigantesco cuchillo del comando haciéndolo gritar y retorcer del dolor.

6.3 En el valle de Elah (Paul Haggis, 2007)

Si bien el filme de Haggis²⁰³ cuenta con un relato de características detectivescas, puede clasificarse con el marco que definimos para el género bélico, ya que plantea una contundente reflexión sobre las consecuencias que guerras como la de Irak traen al llamado “frente doméstico”²⁰⁴, al que regresan

²⁰³ Paul Haggis es un gran conocedor del género bélico, lo demostró en *Cartas desde Iwo Jima* con cuyo guion que estuvo nominado al Óscar por tercer año consecutivo. Antes ganó los Premios de la Academia a mejor película como productor y mejor guion original por *Crash* (2004).

²⁰⁴ Haggis, en el momento en el que se lanzó *En el valle de Elah*, afirmó que los Estados Unidos estaban “secuestrados por la extrema derecha”. Así se refirió a las críticas que recibieron los autores que, como él, apostaron por cuestionar la ilegal guerra. Desde sectores conservadores los tildaban de “antipatriotas y traidores”, y para este filme, Haggis no recibió ninguna colaboración por parte del ejército estadounidense. El realizador asegura que películas como la suya apoyan más a los soldados que aquellos que se la pasan “cacareando patriotismo con pegatinas en el guardabarros del coche” (Ayuso, Diario El País, [digital])

los soldados trastornados después de confundir sus valores por los crímenes cometidos.

En la película, la investigación que sirve de hilo argumental descubre la degradación a la que pueden llegar los soldados cuando dejan de ser héroes y se convierten en criminales torturadores. Este es el mismo conflicto que se planteó cuando se revelaron las imágenes reales de la Prisión de Abuh Ghraib o cuando se descubrió la Matanza de Haditha²⁰⁵.

En el valle de Elah forma parte de los filmes del género bélico contemporáneo que cuestionan los conflictos impulsados por los Estados Unidos en los últimos años. La historia de Mark Boal, uno de los escritores más especializados en las recientes guerras (*En tierra hostil* y la nueva y polémica película de Kathryn Bigelow, *La noche más oscura*, 2012) reflexiona sobre lo que hicieron las tropas norteamericanas en Irak y lo que significó cuando regresaron militares perturbados a retomar su cotidianidad. El filme de Haggis, junto con *Black Hawk derribado*, *Jarhead*, *En tierra hostil* y los documentales *Restrepo* y *Armadillo*, nos son útiles para generar una conclusión acerca de cómo el género bélico asumió la representación de las conflagraciones más recientes, en este caso, con el tipo de personaje que vuelve del campo de batalla, transformado por la terrible aventura, con las marcas permanentes de la guerra. Nos referimos al personaje veterano²⁰⁶.

http://elpais.com/diario/2008/01/18/cine/1200610801_850215.html. Fecha de actualización: 18 de enero de 2008. Fecha de Consulta: 12 de noviembre de 2012.).

²⁰⁵ El 19 de noviembre de 2005, marines estadounidenses asesinaron de manera sistemática a 24 civiles iraquíes como represalia por la muerte de un compañero al paso de un convoy. Según los militares implicados, tuvieron que repeler el ataque posterior a la explosión eliminando a hombres armados. Pero como señala el diario El País, "Los vecinos de Haditha denunciaron después a la prensa que todos los muertos eran civiles, y que solo uno de ellos estaba armado: cinco iban en un taxi sobre el que se realizaron disparos y otros 19 estaban en sus casas; entre ellos había 10 mujeres y niños y un anciano en una silla de ruedas. Los *marines* contaron que atacaron viviendas que les parecían sospechosas con granadas y disparos indiscriminados; investigadores del ejército, sin embargo, luego determinaron que en las casas no había muchos destrozos y en los cuerpos de las víctimas tampoco aparecían heridas de metralla o de balas perdidas" (Calvo, Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2006/07/09/internacional/1152396001_850215.html. Fecha de actualización: 9 de julio de 2006. Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2012). El cine representó los crímenes de aquel día en el filme británico *La batalla de Haditha* (Nick Broomfield, 2007).

²⁰⁶ Yolanda Monge, corresponsal en Estados Unidos de el diario El País, escribió sobre la trágica historia de Chris Kyle, el *navy seal* reconocido por ser el autor del libro *Francotirador americano* en el cual narra su historia como combatiente de élite y la manera en la que llegó a

6.3.1 Etapas del viaje heroico

6.3.1.1 El mundo ordinario

En una calle tradicional de clase media estadounidense vive Hank Deerfield (Tommy Lee Jones), un sargento retirado de la policía militar que en su carrera como combatiente se dedicó a la investigación criminal. Deerfield es un veterano de Vietnam que vive en un sector donde se iza con orgullo la bandera americana. Su patriotismo queda demostrado cuando, dirigiéndose a la búsqueda de su hijo, observa que la bandera de la escuela de su pueblo está mal izada. El exmilitar detiene su viaje por un momento y enseña al ordenanza cómo debe enarbolar el estandarte correctamente, le explica que cuando se coloca de revés significa un llamado de ayuda internacional en circunstancias donde todo está perdido.²⁰⁷

Al final del relato, el uso de este símbolo evidenciará la transformación del protagonista después de la durísima experiencia que soportó y de la destrucción de los valores en los que tan vehementemente creía.

6.3.1.2 La llamada a la aventura

Deerfield recibe una llamada de la unidad militar a la que pertenece su hijo, le informan que el soldado Mike Deerfield (Jonathan Tucker) regresó de Irak y ha desaparecido de la base. El sargento responde que es imposible que el chico haya vuelto sin que lo sepan sus padres, siempre ha tenido confianza en ellos, especialmente con el exmilitar. Deerfield intenta localizarlo sin éxito, muy

convertirse en el “francotirador más letal en la historia de Estados Unidos” (Diario El País, [digital]

http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/09/actualidad/1360445774_301082.html.

Fecha de actualización: 2 de agosto de 2013. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012). El pentágono le atribuye al militar 150 muertes en combate, aunque él asegura que sus bajas llegaron a sumar 250. Por su efectividad, sus hermanos de armas lo llamaron “La leyenda”, los insurgentes iraquíes lo reconocían como “*El demonio de Ramadi*” y ofrecían 80.000 dólares por su cabeza. Su vida terminó recientemente cuando otro militar estadounidense le disparó a causa del estrés postraumático que había desarrollado al regresar de la guerra.

Consideramos que la historia de Kyle y las afirmaciones que realiza, citadas por la periodista, sirven para conocer la intención discursiva de *En el valle de Elah*, ya que el relato del filme busca retratar a personajes similares a este reconocido héroe norteamericano. Por tanto, equiparemos la vida y pensamientos del militar con algunas situaciones de la película, así podremos demostrar las acertadas reflexiones que logra este destacado ejemplo del género bélico contemporáneo.

²⁰⁷ Ver ilustración en la página 446

extrañado decide ponerse en marcha, cree que puede estar celebrando aún el regreso de la guerra cerca del batallón.

Para alguien que ha vivido durante años investigando militares, esta se convierte en la ocasión de volver a su tipo característico de aventura, sin embargo, ahora la causa de movilización es la más importante que jamás haya tenido, se trata de su propio hijo.

6.3.1.3 La travesía del primer umbral

El relato de *En el valle de Elah* no cuenta con la fase de rechazo a la llamada, ya que el protagonista tiene motivos sentimentales urgentes para ponerse en marcha; tampoco se observa la etapa de encuentro con el mentor, Deerfield es un veterano curtido por la experiencia bélica que tuvo maestros en el pasado, ahora él es la figura que puede impartir sabiduría.

Deerfield, después de conducir su camioneta durante horas, llega a las puertas del Fuerte Rudd de infantería, unidad militar a la que pertenece Mike. Este sitio, que para un sargento conocedor y admirador de sus fuerzas militares no debería ser un lugar extraño, es ahora un sitio insólito; el mismo lugar en el que sirvió es un universo desconocido, en el cual tendrá que indagar para conocer lo que le sucedió a su querido hijo. La entrada de Deerfield a la base es el cruce del umbral que lo lleva al mundo nuevo en el que debe desarrollar su aventura.

Una vez dentro, se le autoriza al sargento a visitar el alojamiento de su hijo, allí conoce a los únicos que en verdad pueden saber dónde está Mike: su fraternidad bélica, aquellos con quienes compartió armas en Irak, son los soldados Steve Penning (Wes Chatham), Gordon Bonner (Jake McLaughlin), Robert Ortiz (Roman Arabia) y Ennis Long (Mehcad Brooks). Cuando conocen al padre, los soldados le preguntan por el paradero de su camarada, bromean diciéndole al sargento que la mujer con la que está Mike debe ser espectacular. Deerfield sonríe, entiende perfectamente los lazos de unión entre la agrupación de infantería, él también formó parte de una similar.

Al revisar las pertenencias de su hijo Deerfield abre un cajón y encuentra algunos objetos personales: papel y sobres suficientes para enviar cartas

(sentimentalismo en la intimidad del alojamiento), una Biblia y un teléfono móvil, el sargento no duda en apoderarse del terminal engañando al superior que lo acompaña, además de ser un convencido militar también es sagaz investigador, un atributo que demuestra durante todo el relato. Del dispositivo móvil logra recuperar videos grabados por Mike en Irak, contrata a un hombre que se los enviará a su correo electrónico cada vez que logre recuperarlos con un sistema de decodificación.

El veterano sargento se adentra en el universo desconocido que habitaba su hijo, busca informaciones sobre su paradero en los bares de *striptease* cercanos a la base, aquellos lugares están llenos de militares que se divierten bebiendo y jugando con las chicas. Estas actividades de entretenimiento forman parte de los rituales de masculinidad de las agrupaciones bélicas al regresar de la guerra o en sus días de permiso.

Mike acostumbraba a enviarle fotos a su padre de su travesía por Irak, revisándolas el sargento encuentra una que le llama la atención: se ven unos niños corriendo hacia algo tendido en la carretera. El hombre no logra conciliar el sueño, recuerda frases de desesperación que su hijo decía cuando llamaba a casa desde la misión que cumplía.

6.3.1.4 Las pruebas, los aliados, los enemigos

El tiempo transcurre y el padre investigador no logra ningún indicio sobre el paradero de su hijo. Lo que parecía una escapada para liberarse con licor y prostitutas de la presión soportada en el campo de batalla, se convierte en la presunción de que algo le pudo haber pasado al joven veterano, quien en sus fotografías y videos²⁰⁸ exhibe cómo la guerra lo había transformado, convirtiéndolo en alguien por completo distinto al patriota convencido que partió de casa rumbo a la aventura. El sargento Deerfield descubre en su

²⁰⁸ Para Eberwein (2010), filmes sobre el conflicto iraquí como *En el valle de Elah* generan un particular interés por la forma en la que retratan con espantosa regularidad las atrocidades cometidas. Para esto se valen de las nuevas tecnologías que sirven como medio de representación de la imaginaria sobre la guerra. En el caso de esta película, las imágenes tomadas por teléfonos celulares proveen información crucial sobre los crímenes que realizaron las propias tropas estadounidenses. El autor sentencia que el tono general de la película es el de la desesperación, algo por completo opuesto al compromiso y al entusiasmo que se observa en las películas realizadas sobre la Segunda Guerra Mundial.

búsqueda la manera en la que su hijo se convirtió en un ser temeroso que ocultaba un horrible secreto.

En esta fase del relato, Deerfield solo cuenta con el apoyo de su esposa Joan (Susan Sarandon), que espera en casa a que aparezca su hijo o a que su marido le dé alguna noticia sobre el bienestar del joven. Joan, al igual que el investigador, soporta la abrumadora tensión del tiempo que avanza sin tener respuesta sobre el paradero de Mike.

Desesperado al no conseguir ninguna información, el sargento acude a la policía. Allí se topa con las trabas burocráticas sobre las jurisdicciones del personal castrense, el caso del joven debería ser investigado por la policía militar y no por la policía local. Luego de sortear a una despreocupada y evasiva recepcionista, se acerca a un personaje fundamental en la historia, se trata de la detective Emily Sanders (Charlize Theron), quien está atendiendo un caso al que no le presta importancia por lo absurdo que aparenta ser. Este asunto, la denuncia de una mujer a su marido (otro veterano de Irak)²⁰⁹ por ahogar a su perro como castigo, se convertirá en el detonante para que la aprendiz del sargento mentor se transforme y lo arriesgue todo para descubrir qué le ocurrió al desaparecido soldado.

Al ver que la mujer policía forma parte del entramado burocrático y que prefiere evadir la angustia de Deerfield, el exmilitar, visiblemente molesto, lanza un discurso que confirma sus creencias y los valores que rigen su ideología:

—Mi hijo ha pasado 18 meses llevando democracia a un agujero de mierda y sirviendo a su país. Merece algo mejor que esto.

Luego, se retira indignado por la falta de colaboración de quienes deberían preocuparse por la suerte del joven, al que además considera un héroe.

²⁰⁹ Para la periodista Yolanda Monge, las palabras que encontró en el libro escrito por el francotirador Chris Kyle “pesan ahora premonitorias como una losa: ‘Siempre era más vulnerable en casa. Siempre me sucedía algo después de cada despliegue en Irak. O me rompía un dedo del pie o de la mano (...). Me sucedían todo tipo de lesiones’. ‘En la guerra parecía ser invencible’... Su hoy viuda tenía razón. ‘Lo que sucede es que te quitas la capa de superhéroe cuando llegas a casa tras el combate’, le da la réplica Taya Kyle a su esposo en ese mismo libro” (Diario el País, [digital] http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/09/actualidad/1360445774_301082.html. Fecha de actualización: 9 de febrero de 2013. 10 de marzo de 2013).

Deerfield demuestra ser un duro, curtido y estricto defensor del código de valores estadounidense. Su disciplina de veterano militar está motivada por la firme creencia de que su nación es un espacio de libertad, que debe movilizarse más allá de la frontera de lo conocido para combatir contra quienes atacan el único modelo de sociedad válido. El sargento Deerfield, además de veterano e investigador, es el héroe bélico clásico de épocas anteriores, aquel que está dispuesto al sacrificio en nombre de su bandera, el mismo que enseñó a sus hijos los ideales sobre la defensa de la nación y el deber de entregar la vida por ella, llegado el caso.

Después de su infructuoso paso por la comisaría de policía, busca ayuda en los viejos amigos que como él creían en unos valores y en una forma de actuar distinta dentro del ejército. Encuentra que el investigador al que acude también está retirado, ahora solo queda una nueva generación de combatientes con una manera distinta de entender la misión bélica. A estos nuevos guerreros tendrá que acudir si quiere dar con el paradero de su hijo.

6.3.1.5 La aproximación a la caverna más profunda

El video que llega al correo electrónico de Deerfield, en el que ve a su hijo cuando atropella algo mientras conduce un Humvee, junto con la movilización que realiza la policía al encontrar restos de un cadáver en un terreno cercano, encaminan la historia hacia la terrible verdad sobre la suerte de Mike.

Las imágenes que observa el veterano investigador evidencian que su chico cometió algo grave en el momento que era grabado por un teléfono móvil. Este hecho se convierte en la principal sospecha acerca de lo que llevó a Mike hacia la degradación y el miedo.

6.3.1.6 La odisea (el calvario)

La mañana en la que el sargento Deerfield recibió la noticia de la muerte de su hijo, había cumplido con su estricto ritual de orden y aseo diario, tan solo una cortada al afeitarse que no paraba de sangrar recuerda que el antiguo héroe también es humano y vulnerable. El veterano exige ver los restos del chico sin importarle la advertencia que le hacen por el deteriorado estado en el que se

encuentra. Mike fue desmembrado y posteriormente se intentó incinerar su cuerpo sin conseguirlo, el mal estado de los miembros quemados se debió más a las mordidas de los animales carroñeros que al fuego en sí. El soldado fue apuñalado 42 veces con un solo cuchillo, lo que demuestra la brutal agresión y el ensañamiento en el momento del asesinato. El que Mike muriera de forma tan brutal es significativo para el discurso que pretende el filme y para los cuestionamientos que plantea sobre la guerra en Irak, como se observará más adelante.

Deerfield tiene que soportar el dolor mientras le pregunta al forense los resultados de la autopsia, incluso en este momento cumple con su deber de investigador. Solo deja ver su lado sentimental cuando llama a su esposa para darle la noticia, en ese momento Joan le reclama al sargento por haberle arrebatado a sus dos chicos.

El hijo mayor de la pareja murió en un accidente aéreo, también era militar. La llamada de Deerfield destroza el corazón de la madre, quien señala al clásico héroe como culpable por la fatídica suerte de los jóvenes. El sargento, sosteniendo el llanto, le dice que fue Mike quien quiso embarcarse en el viaje a Irak, la mujer le responde con una frase que resume la responsabilidad que el relato busca subrayar sobre la ideología estadounidense y los sacrificios que ofrece con el argumento de la libertad. Joan le dice a su esposo:

—En esta casa, jamás se habría sentido como un hombre si no hubiera ido. Mis dos niños, Hank. Podrías haberme dejado uno.

La mujer rompe a llorar mientras que Deerfield guarda silencio ante las contundentes palabras de su esposa. Cuando Joan le reclama al veterano, no lo hace solo al personaje sino también a todo lo que representa. La madre cuestiona un sistema que entiende la guerra como la máxima demostración de heroísmo e identificación con la nación. Aquellos que marchan a la aventura bélica logran alcanzar una posición superior dentro de la sociedad, lo consiguen

cuando regresan convertidos en héroes y en hombres que defendieron los valores²¹⁰ en territorios salvajes.

Es fácil intuir que en el hogar del héroe clásico Deerfield²¹¹ la ideología patriótica norteamericana forjó el pensamiento de los jóvenes, ellos entendieron que el deber con su país llegaba hasta el punto de entregar la vida en su defensa. Esta filosofía les costó la vida a los dos hijos de la desesperanzada madre que llora solitaria mientras su esposo la oye al otro lado del teléfono. En adelante, el héroe investigador deberá descubrir qué fue lo que ocurrió para que el joven aprendiz Mike se desengañara de su ideología y terminara asesinado de forma tan brutal.

En esta fase de la narración, Deerfield de nuevo busca la colaboración de la investigadora Sanders. Ahora ella decide ayudarle, ya que comprende que está ante un padre que ha perdido a su hijo de una manera horrible. Accede a enseñarle el lugar donde ocurrieron los hechos, allí Deerfield demuestra ser un experto investigador que sorprende a la joven policía. En un momento descubre tres pistas que tanto la policía como el ejército fueron incapaces de observar: el asesinato se cometió en un lugar distinto al que creían, cerca de la carretera y no adentrándose en el terreno; vecinos del lugar olieron carne quemada el domingo en la mañana, como si la noche anterior hubieran hecho una barbacoa cerca; y el coche que buscan es de color azul, no verde, como lo creen los investigadores militares, todo se debe a un efecto de la luz sobre el color del automóvil.

Estas tres señales, además de darle una nueva versión al caso, comprometen a la mujer policía, quien ahora ve al sargento no solo como un padre sino también

²¹⁰ Monge escribe lo siguiente acerca de la ideología del soldado Kyle, nacido en un pueblo del reconocido estado conservador de Texas: “aprendió la importancia de la familia y de los valores tradicionales, como el patriotismo, y donde estableció este orden de prioridades: Dios, Patria y Familia. ‘Siempre he amado las armas’, escribe Kyle en su libro al recordar su infancia. En su corazón, asegura, seguía siendo un *navy seal*. A pesar de ello, había optado por el retiro para evitar la ruptura de su matrimonio –las prioridades de su mujer tenían un orden diferente: Dios, Familia y Patria–. Tras cuatro misiones en Irak, le dio un ultimátum a su marido para que cambiara las suyas” (Diario El País, [digital] http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/09/actualidad/1360445774_301082.html. Fecha de actualización: 9 de febrero de 2013. Fecha de consulta: 10 de marzo del 2013).

²¹¹ Refiriéndose a *En el valle de Elah*, Huerta afirma que “la transformación del protagonista es de orden moral e ideológico. De sus convicciones iniciales (defensa de una abnegación castrense y de la misión militar en un país necesitado de liberación democrática) pasa al descubrimiento de la verdad terrible: la corrupción ética de la guerra que se ceba con inocentes como su propio hijo” (2008: 97).

como un sabio mentor. La joven investigadora encuentra motivación para ponerse en marcha al tratarse de un crimen contra un joven soldado que combatió en Irak, que además es hijo de un sorprendente investigador militar. Emily también se siente comprometida porque tiene un pequeño hijo e imagina el profundo dolor que se debe sentir al perderlo.

Deerfield continúa buscando indicios entre los bares cercanos a la unidad militar. Anteriormente, el investigador del ejército a cargo del caso, el teniente Kirklander (Jason Patric), le insinúa al sargento que su hijo pudo estar involucrado en tráfico de drogas por la forma en la que murió. Esta suposición se basa en que algunos miembros de la unidad fueron evidenciados haciendo negocios con pandillas mejicanas, además que el joven guardaba en su alojamiento una pipa para fumar narcóticos. El oficial, como es tradición en las historias clásicas del género bélico, señala al peligro exterior como culpable de lo que ocurre dentro de su grupo.

Kirklander demuestra ser el militar que prefiere que los asuntos del ejército se queden dentro del propio cuerpo, piensa que ellos pueden tratarlo de la forma en la que estos consideran adecuada.

Al finalizar la fase de la odisea, Joan, la esposa del veterano, llega hasta la base para ver el cuerpo de su hijo. Lo hace con valentía. Luego en el aeropuerto le da un beso a su marido y en silencio regresa a su hogar resignada, simboliza a muchas madres que han soportado las tragedias que conllevan las guerras.

6.3.1.7 La recompensa

Deerfield recibe la inesperada visita del soldado Bonner, uno de los compañeros de Mike. El joven accede a tomarse un trago mañanero conversando con el sargento, y a contestar unas preguntas, confirma que Mike consumía drogas, pero no mucho más que los otros que estuvieron en Irak. El sargento ahora insiste en seguir la teoría del ajusticiamiento por parte de una pandilla de narcotraficantes, le pregunta al soldado si Mike pudo estar involucrado con mejicanos en la base, el joven lo niega. Deerfield insiste en la idea de que un extranjero esté implicado en el asesinato de su hijo, descarta cualquier responsabilidad que haya podido tener algún miembro de la propia fuerza.

Bonner finaliza la conversación mostrando lo que pensaba de Mike y lo que opina de la guerra en Irak:

Bonner: –Allá uno ve mierda de la que no quiere hablar... ni con los compañeros.

Deerfield: – ¿Pero Mike lo hizo bien?

–Era un soldado de primera categoría. Ya sabe cómo era Mike. Amaba al ejército. No podía esperar a llegar...salvar a los buenos y lastimar a los malos. No deberían enviar héroes a lugares como Irak. Todo ahí está jodido. Jamás habría dicho esto antes de ir, pero si me lo preguntara, diría que...sería mejor lanzar una bomba nuclear y dejar que todo se convirtiera en polvo.

Bonner confirma que Mike era el arquetipo del héroe bélico aprendiz. Así mismo, expresa su decepción por la aventura de la que regresó, descarta cualquier posibilidad de salvación de los iraquíes y los sentencia a ser eliminados por no compartir la ideología estadounidense.

Mientras tanto, Joan recibe en casa un paquete que Michael se envió así mismo desde Irak, Deerfield le dice que no lo abra y que lo guarde, parece una pista importante para saber lo ocurrido.

La mayor recompensa que recibe el veterano Deerfield en esta etapa de su viaje, es la colaboración de Emily. La mujer policía se enfrenta a sus superiores y al teniente del ejército buscando acercarse hasta los camaradas de Mike en la base. Igualmente, averigua nuevas pistas con el sargento en los lugares donde pudo haber estado el soldado la noche de su asesinato. La oficial llega a identificarse tanto con el sargento que lo invita a cenar a su casa, allí el veterano sigue demostrando que es un héroe devoto, reza antes de comer y le narra al hijo de Emily la historia de David y Goliat. Deerfield le habla al chico de ejércitos que acordaban reglas de combate y de respeto por el adversario en el Valle de Elah, también le enseña acerca del valor necesario para superar los propios miedos y para enfrentar a un monstruo enemigo. Con la historia de David, el sargento le muestra al niño cómo se consigue el heroísmo a partir de la propia superación.

Deerfield tiene pesadillas recordando los videos que muestran los crímenes cometidos por los estadounidenses en Irak y las palabras de Mike pidiéndole ayuda a su padre. El joven, confundido, buscaba en su modelo paternal de héroe las respuestas a la incoherencia que observaba en los combates. Deerfield recuerda constantemente una conversación con Mike, cuando ocurrió algo que lo cambió para siempre, y que lo convirtió en el ser inadaptado que reflejan las grabaciones.

Una mañana el sargento recibe una inesperada colaboración, hasta él se acerca una mujer que conoció cuando indagaba sobre el paradero de Mike. La mujer, conmovida por lo ocurrido, indica que vio a Mike acompañado de un soldado la noche en la que supuestamente fue liquidado. Le dice al investigador que los vio juntos en otro local donde ella trabaja los fines de semana. El sargento se dirige al sitio y confirma que allí estuvieron Mike y su compañero Penning, además descubre que estuvieron discutiendo y fueron expulsados del lugar.

Emily se presenta en el club nocturno y obliga al encargado a que confirme qué militares estaban esa noche con Mike. También le reclama a Deerfield diciéndole que un abogado puede alegar en un juicio que el sargento amenazó para que se lograra esa declaración, destruyendo así el caso y la verdad sobre lo ocurrido al soldado. La investigadora dice al veterano que no es 1967 y que eso no es Saigón, le hace ver que no puede interrogar testigos.

Antes las nuevas pistas, Deerfield prefiere no condenar a los camaradas de Mike, todo lo contrario, los defiende señalando que no habrá ningún juicio, el veterano dice:

- No fueron ellos
- ¿Cómo dice?
- No sé por qué dijeron que no estuvieron con él, pero ellos no lo hicieron.
- Estaban peleando en el estacionamiento.
- Desahogándose. Usted no ha estado en la guerra, no lo entendería. Uno no pelea al lado de un hombre y después le hace eso.
- Vaya mundo en el que vive.

–Averigüe por qué mintieron. Habrá una razón.

El argumento habitual que defiende las acciones de la fraternidad bélica en el combate es mencionado por el sargento. Le señala a la mujer policía que ella no estuvo en la guerra y que no sabe lo que es pelear al lado de los hermanos de armas. Deerfield defiende los vínculos entre los soldados y descarta la posibilidad de que hayan sido ellos quienes mataron a Mike. El brillante investigador otorga credibilidad a la hermandad de infantería, cree conocerla bien porque antes él mismo formó parte de una.

Todos los compañeros que estaban con Mike esa noche son interrogados por la investigadora de la policía. Dicen que buscaron prostitutas y que bebieron exageradamente, decidieron volver a la base, pero Mike prefirió quedarse para buscar más drogas. El relato concuerda con la hora de llegada de los soldados a la unidad militar, lo que los libera de responsabilidades, tan solo queda un sospechoso entre la agrupación bélica, un soldado de origen mejicano que antes de entrar al ejército había sido detenido por traficar con narcóticos. Deerfield sonríe al saber que ya tiene a su culpable, cuando logra atraparlo lo golpea sin cesar diciéndole: “malditos espaldas mojadas. Siempre con cuchillos, ¿no? ¿Te gusta descuartizar gente?”. El sargento, de la misma forma que sobrepuso sus ideales bélicos para defender a la hermandad de su hijo, se deja llevar por los prejuicios raciales y señala directamente a Ortiz como el culpable del asesinato. El joven latino, mientras es llevado detenido por la policía militar, le responde al veterano sargento: “¿No sería gracioso que el diablo se pareciera a usted?”.

Esta sentencia es una pista fundamental, es un aviso de lo que el relato pretende al señalar héroes bélicos como posibles criminales. Deerfield lo insulta, le vuelve a llamar “espalda mojada” y lo amenaza, está convencido que Ortiz asesinó a Mike porque intentó delatarlo. La policía confirma que no tiene nada en contra del mejicano, no existe ninguna prueba que lo inculpe.

Dos impactantes hechos encaminan el relato hacia la solución del crimen. Bonner se suicida ahorcándose en su dormitorio, a manera de confesión deja en su bolsillo el reloj que Deerfield le había dado a su hijo cuando se fue a Irak, el mismo que antes su padre le había obsequiado cuando el veterano marchó a

Vietnam. Era imposible que Mike abandonara ese reloj, con esta prueba Bonner se inculpa. Las preguntas ahora se dirigen a la responsabilidad de Bonner y los motivos que llevaron a un miembro de la hermandad bélica para que se quitara la vida. Aun así, el sargento no cree que el compañero de Mike sea el criminal, dice que ese reloj no prueba nada, que pudieron ponerlo en su bolsillo después de haber muerto. El clásico héroe mantiene su confianza en la fraternidad de infantería, para el veterano es impensable que un hermano de armas haya podido acabar con la vida de Mike.

Al mismo tiempo, Emily recibe una llamada desde la estación, le informan que la mujer que antes buscó su ayuda cuando vio cómo el marido eliminaba a su perro, murió ahogada a manos de este perturbado veterano.

La investigadora llega hasta la bañera donde se encuentra el cadáver de la chica, toma sus manos y llora, se siente responsable por lo ocurrido. No le prestó atención a la joven cuando le informó del extraño comportamiento de su esposo al regresar e Irak. El militar sufre de los trastornos producidos por la barbarie y la muerte en la guerra²¹².

6.3.1.8 El camino de regreso

Deerfield se prepara para volver a su pueblo con el cadáver de su hijo, el féretro está preparado para ser enviado a la funeraria, lo cubre una bandera estadounidense como es tradicional en los velorios militares. El sargento sube a su camioneta y se encuentra con que las luces han gastado la batería, tiene que buscar en la unidad militar a alguien que le ayude, se encuentra con Penning. El soldado le ayuda y a la vez le pide excusas por haber mentido en la declaración

²¹² La periodista Monge analiza los efectos de la guerra en combatientes como Kyle, quien también trajo de Irak los traumas y los desequilibrios que soportan los veteranos: “los psiquiatras describen la muerte de Kyle el sábado 2 de febrero en un campo de tiro de Glen Rose (Texas) como la consecuencia no intencionada de la guerra. Al “Demonio de Ramadi” no le abatieron las balas de la insurgencia iraquí. El hombre que había regresado del frente a casa sano y salvo para ejercer de marido y padre de dos hijos no murió en ninguna misión especial secreta de los *seal*. El hombre que tras vivir su propia depresión postraumática –accidente de coche incluido que le hizo despertar y darse cuenta de que tenía que dejar de beber y aceptar que su participación en la guerra había acabado– resultó ser intocable en Irak y mortal en la tierra que le vio nacer. Había fundado su propia compañía de seguridad con el lema: “A pesar de lo que te dijera tu madre, la violencia resuelve los problemas” (Diario El País. [digital] http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/09/actualidad/1360445774_301082.html. Fecha de actualización: 9 de febrero de 2013. Fecha de consulta: 10 de marzo de 2013).

de lo ocurrido. Ambos ríen al recordar anécdotas de cuando el soldado realizaba guardias con Mike, existe entre los dos un profundo entendimiento ya que, así sean de generaciones distintas, forman parte de la hermandad bélica de infantería que se mantiene en el tiempo. Ahora Deerfield duda sobre quién pudo ser el asesino de su hijo, comienza a creer en la responsabilidad de Bonner, no obstante, Penning piensa distinto.

El sargento sigue indagando sobre lo que le ocurrió a Mike en Irak, y ve abrumado un video en el que el chico tortura a un prisionero herido dentro de un Humvee, no comprende cómo su hijo pudo llegar a comportarse como un criminal. Resignado y desilusionado por lo que ve en las grabaciones del móvil, recoge sus cosas y se prepara para volver²¹³.

Emily recibe las facturas de las compras que se realizaron con la tarjeta de Mike, sobreponiéndose al dolor por la muerte de la chica, descubre que la firma en uno de los recibos no la realizó el asesinado y la compara con la letra de los otros soldados en los escritos de las indagatorias. Busca a Deerfield para decírselo, la investigadora descubre que Mike nunca llegó a cenar con sus compañeros, como ellos lo habían señalado en sus declaraciones, e inculpa del crimen a Penning, Bonner y Long. El primero fue quien escribió falsificando la firma de Mike para comprar pollo frito la noche del hecho. Así quedó demostrado que la fraternidad bélica mintió repetidamente sobre lo ocurrido, ahora los investigadores deben averiguar qué fue lo que en realidad sucedió ese domingo en la madrugada.

6.3.1.9 La resurrección

Emily, transformada por la muerte de la chica ahogada, se enfrenta al sistema corrupto y al teniente investigador del ejército para descubrir la verdad. Como si se tratara de la metáfora de David y Goliat, la joven policía amenaza con hacer la

²¹³ “Kyle asegura en su autobiografía que no miente o exagera al decir que lo que hacía en Irak era ‘divertido’. ‘Los mejores años de mi vida fueron en los *seal*’, explica, y confiesa que consideraba al enemigo ‘despreciable’. ‘En Irak llamábamos salvaje al enemigo porque no hay otra manera de describir lo que allí encontramos’. Por esa razón, no rehuía hablar del número de personas a las que había matado. ‘El número no es importante. Solo hubiera deseado haber matado a más. No para jactarme sino porque creo que el mundo está mejor sin salvajes que acaban con la vida de americanos” (Diario El País. [digital]

http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/09/actualidad/1360445774_301082.html.
Fecha de actualización: 9 de febrero de 2013. Fecha de consulta: 10 de marzo de 2013).

vida imposible a todos los militares que vuelvan a la base conduciendo ebrios, sino le entregan a Penning y a Long. Kirklander le hace ver que los superiores ya negociaron con Penning una confesión que inculpa a Bonner y a Long. Emily no se detiene, enardecida por los crímenes ocultos que comprometen a los veteranos de Irak, y por el viejo héroe que perdió a su hijo, presiona al oficial militar para obtener declaración de Penning, el principal hermano de armas de Mike.

La confesión del soldado Penning resuelve el caso, descubre lo que le ocurrió a Mike esa noche de sábado después de haber regresado Irak. Deerfield y Emily observan atónitos la frialdad con la que el militar admite su crimen:

Penning: –Íbamos en el coche, Mike estaba de mal humor...y Bonner comenzó a provocarlo. Diciendo tonterías.

Emily: – ¿Cómo qué?

–No sé. Como lo bien que conducía Mike. Tonterías sin sentido. Bonner tuvo suficiente, se detuvo... y comenzaron a pelear entre sí. Long les gritaba que se detuvieran para que pudiésemos irnos de ahí. Y Mike también comenzó a insultarlo... miré hacia abajo, y yo lo estaba apuñalando.

– ¿Tú...? ¿Lo hiciste?

–Sí (mirándola a los ojos, sin ninguna muestra de dolor).

Luego el soldado relata cómo decidieron descuartizarlo, ya que Bonner antes trabajaba en una carnicería. Luego continúa:

–Hubiésemos enterrado los miembros... pero se hacía tarde y no habíamos comido.

– ¿Tenían hambre? (asombrada).

–Famélicos. Nos detuvimos en el restaurante. Mike me agradaba, a todos nosotros. Pero creo que en alguna otra noche, hubiera sido Mike con el cuchillo y yo en el campo.

Deerfield intenta soportar lo que escucha y le pregunta por el video de Mike en el que tortura al prisionero, Bonner se ríe y recuerda que Mike fingía ser médico

para generar dolor en las heridas del iraquí, le comenzaron a llamar Doc desde ese día. Se divertían con el trato brutal al detenido.

El relato de *En el valle de Elah* es contundente, cuestiona la Guerra de Irak contrastándola con el relato bélico clásico, muestra la fraternidad de infantería como inadaptados que son capaces de cometer crímenes de la forma más brutal. Sin embargo, lo más desconcertante es que el asesinato lo realizan contra un hermano de armas, haciendo que el heroísmo y el sacrificio por el compañero de guerra desaparezcan²¹⁴. La frialdad con la que Penning confiesa que prefirieron irse a comer antes que enterrar el cuerpo desmembrado de su amigo, revelan egoísmo y una total falta de empatía. El asesinato y el comportamiento posterior evidencian un ejército enajenado por las drogas, cuyos valores han desaparecido por completo y sus comportamientos se basan en impulsos básicos que los acercan más a animales asesinos que a seres racionales.

Deerfield, el héroe clásico, descubre no solo que perdió a su hijo, sino que también observa cómo los valores militares que defendía han desaparecido. El veterano asume su error, simbólicamente toma la mochila de su hijo e intenta salir del alojamiento, sabe que ya no está en el lugar que creía y se retira decepcionado, en la puerta se topa con un nuevo soldado que viene a ocupar el sitio de Mike, ya no lo ve con orgullo como si se tratara de otro aprendiz de héroe, ahora observa al joven recluta con compasión, desconoce cuál será su suerte. Después busca al soldado al que le debe una disculpa, comparte unos tragos con Ortiz, el joven latino tenía razón, el diablo se disfraza de héroe.

²¹⁴ Como si se tratara de una paradoja cruel, el héroe estadounidense Chris Kyle, merecedor de dos estrellas de plata y cinco de bronce al valor, murió asesinado, no por el enemigo, sino por un hermano de armas en su región de origen. Acerca del soldado francotirador, Monge cita al militar y comenta: “Tras un tiempo, descubrí que era cierto”, concede entonces sobre su vulnerabilidad en territorio en paz el francotirador más letal de la historia de Estados Unidos. No era invencible. Tan cierto como que hace una semana, alejado de cualquier zona de guerra, [Kyle caía abatido en Tejas junto a un íntimo amigo por las balas del marine Eddie Ray Routh](#), de 25 años, al que intentaba ayudar a superar el [estrés postraumático](#) que sufren muchos veteranos de las guerras de Irak y Afganistán. Ciertamente es que, como se apunta ahora en la investigación, quizá llevar a un hombre acosado por los fantasmas de la guerra a disparar a un campo de tiro no era la mejor terapia. Pero ese es otro relato” (Diario El país. [digital] http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/09/actualidad/1360445774_301082.html. Fecha de actualización: 9 de febrero de 2013. Fecha de consulta: 10 de marzo de 2013). La historia de Kyle se convierte en una metáfora bélica que resume el imaginario de los protagonistas bélicos contemporáneos: el mito del héroe en la guerra es derrotado por la abrumadora realidad del veterano.

Ortíez odió estar en Irak, pero como todo veterano añora regresar allí, la necesidad de aventura permanece en aquellos que soportan la cotidianidad del universo doméstico. El soldado le confiesa al sargento qué fue lo que le ocurrió a Mike para que dejara de ser el joven que busca el heroísmo y se convirtiera en un inadaptado torturador. Las palabras de Penning toman sentido, Bonner molestaba a Mike por su manera de conducir la noche del asesinato, ya que Mike, confundido por las órdenes de no detenerse jamás cuando patrullaban, atropelló con el Humvee a un niño que corría tras un balón.

El sargento Deerfield²¹⁵ recuerda solitario los videos en su camioneta. Las grabaciones que sirven de memoria de la guerra adquieren claridad y sentido, ahora todo concuerda, ya sabemos qué destrozó el espíritu de Mike y qué lo convirtió en un soldado confundido y temeroso que pretendía huir de la guerra: en ese momento dejó de cumplir con el ritual mítico de la iniciación y se desvió para convertirse en un ser castigador. El joven que viajó en busca del heroísmo encontró algo distinto que lo marcó y le hizo perder la cordura, los crímenes que observaba y que grababa para mostrárselos a su padre acabaron con los valores en los que creía, el sentido de su misión se perdió y decidió unirse a la locura de las drogas y la tortura para evadirse del lugar en el que se encontraba²¹⁶.

²¹⁵ Cercas comenta lo siguiente acerca del filme: “eso es exactamente lo que cuenta *El valle de Elah* sin apenas usar una imagen de guerra, sino solo a través de la mirada rocosa y desoladora de Tommy Lee Jones, un padre que indaga la muerte de su hijo y no encuentra más que el espanto y la abyección incalculables de una guerra que convierte a buenos muchachos en asesinos feroces. ¿Qué bien puede nacer de este mal?, pregunta sin palabras la mirada de Tommy Lee Jones. ¿Qué responsabilidad tengo yo en esta infamia? ¿Cómo sobrevivir a este deshonor?” (Diario El País. [digital] http://elpais.com/diario/2008/04/18/eps/1208500008_850215.html. Fecha de actualización: 18 de abril de 2008. Fecha de consulta: 10 de octubre de 2012).

²¹⁶ Sobre el filme de Haggis, Boyero comenta: “No existe el subrayado, ni la manipulación emocional, ni el énfasis, ni el didactismo progresista en esta admirable película. Es la crónica precisa y dolorosa de alguien que descubre que el infierno no son los otros, sino aquello que tú has engendrado y educado (...). No sobra ni falta nada en esta emotiva y dura película. Irak solo aparece tres minutos a través de las grabaciones de un móvil, pero es implacablemente sugerente y realista al retratarnos el horror interno de una invasión, en la que ni las degradadas legiones del Imperio encuentran sentido a su lucha, en la que la ignominia moral está legitimada” (Diario El País. [digital] http://elpais.com/diario/2008/01/18/cine/1200610805_850215.html. Fecha de actualización: 18 de enero de 2008. Fecha de consulta: 10 de octubre de 2012).

6.3.1.10 El retorno con el elixir

Deerfield se despide de Emily, la investigadora le dice que su hijo quedó impresionado con la historia que el sargento le narró, quiere tener un tirachinas como David. Al final, el héroe clásico y sus valores prevalecen con este gesto del niño, que busca emular a la figura que admira. La mujer policía se despide de su mentor, él simplemente le dice gracias y se marcha.

Emily le narra de nuevo la historia ocurrida en el Valle de Elah a su hijo, él le pregunta por qué el rey dejó pelear a David contra un gigante si era tan solo un niño, su madre no lo sabe. Luego el chico le pregunta si cree que David tuvo miedo, ella contesta que sí, que debió de haber estado muy asustado, mientras tanto el filme muestra una foto de Mike uniformado que su padre observa. El cuestionamiento a la guerra y a la muerte de jóvenes estadounidenses se evidencia en el relato. La película dirigida por Haggis muestra a un veterano distinto al de otras guerras, no tiene el orgullo de los que regresaron de la Segunda Guerra Mundial, vuelve trastornado como el de Vietnam, pero es aún peor, en este caso ha perdido sus valores y se ha convertido en un criminal, en un ser incapaz de convivir socialmente. Todos los veteranos de todas las guerras comparten las marcas que les ha dejado el combate, heridas psicológicas y físicas que perduran para siempre como recuerdo de lo que sacrificaron por su nación. En Irak las marcas son de otro tipo, son heridas con las que los combatientes rompieron el imaginario heroico cuando olvidaron sus principios. Convirtieron el ideal de la tierra de las libertades en las imágenes que el mundo conoció de crímenes cometidos por soldados estadounidenses sádicos, que se divierten entre el dolor y la muerte.

Al llegar a casa, el veterano sargento descubre que el paquete que había enviado Mike era para su padre, contiene la bandera que ondeaba en su unidad en Irak y una foto de la hermandad de infantería reunida, estos eran los valores en los que creía Mike y por los que se puso en marcha para defender a su país. El veterano²¹⁷ se dirige hasta el colegio donde se detuvo al iniciar su viaje y coloca

²¹⁷ Según el director Haggis, las historias de los veteranos de Irak deben ser contadas y, de hecho, cuentan con el apoyo de sus protagonistas o de los familiares que “recuerdan cómo sus hijos, esposos o parientes se ahorcaron, dispararon o en definitiva se suicidaron nada más regresar de este cruento conflicto” (Ayuso, Diario El País, [digital])

la bandera al revés simbólicamente, como un llamado de emergencia cuando ya no hay nada más que hacer, cuando se han perdido los principios que identificaban a los Estados Unidos.

7. La influencia del héroe bélico clásico en los documentales
Restrepo* (Tim Hetherington y Sebastian Junger, 2010) y *Armadillo
(Janus Metz Pedersen, 2010)

El documental de guerra merece una amplia investigación en la que se aborde sus representaciones y narrativas. Si bien es cierto que nos hemos dedicado al análisis del héroe bélico en filmes de ficción, encontramos en ciertos documentales notables semejanzas con la estructura de infantería y con los atributos que componen a los protagonistas del género bélico. Por lo tanto, consideramos necesario incluir dos reconocidos documentales contemporáneos en nuestro estudio, ya que emplean el modelo narrativo clásico del género bélico para mostrar las supuestas realidades del conflicto contemporáneo.

Antes hemos mencionado algunos documentales de gran valor en la reconstrucción de la memoria de las guerras. Películas de la serie *Why we fight* (Frank Capra, 1942-1945), o su contraparte, los filmes de exaltación nazi como *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935) u *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938) son ejemplos del documental como arma política²¹⁸. De la misma forma, las cintas *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Hearts and minds* (Peter Davis, 1974), *Price for peace* (James Moll, 2002) o *The fog of war: eleven lessons from the life of Robert S. McNamara* (Errol Morris, 2003) interpretan momentos históricos clave con los que se reafirmaron las bases ideológicas de sociedades y naciones.

Recientemente, se estrenaron filmes documentales que tratan las vivencias de dos ejércitos en la actual Guerra de Afganistán. Estos muestran el día a día de los soldados en las peligrosas zonas de batalla: los jóvenes conviven y combaten al enemigo talibán que se desplaza hábil en su propio territorio. Las cintas

http://elpais.com/diario/2008/01/18/cine/1200610801_850215.html. Fecha de actualización: 18 de enero de 2008. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012).

²¹⁸ Simón Feldman (2000), al categorizar las temáticas y roles del documental, señala estos filmes en lo que define como “propaganda gubernamental” de los estados totalitarios y de las naciones democráticas, antes y durante la Segunda Guerra Mundial.

logran introducir al espectador en las entrañas de la guerra contemporánea, donde al igual que en la ficción, se generan fuertes lazos emocionales entre soldados.

Restrepo (Tim Hetherington²¹⁹ y Sebastian Junger, 2010), nominado al Óscar a mejor documental²²⁰, narra las vivencias de un pelotón del ejército norteamericano en el valle Korengal, al oeste de Afganistán. Durante el año 2007, la unidad militar se desplegó en esta zona, reconocida por la incesante actividad talibán y designada como una de las más peligrosas para las operaciones de las tropas estadounidenses en el país asiático. De la misma forma, el documental *Armadillo* (Janus Metz Pedersen, 2010) se ubica en el contexto la guerra afgana, pero en la provincia de Helmand, al sur del país. Esta da cuenta de la cotidianidad de los días y las riesgosas acciones de un grupo de soldados daneses durante el año 2009.

Los nombres escogidos para los títulos se refieren a los sitios donde se emplazaron las agrupaciones que protagonizan las dos producciones. En particular, *Restrepo* es el homenaje que le rindieron los compañeros al especialista Juan “Doc” Restrepo, soldado de origen colombiano que murió en un ataque perpetrado durante los primeros días de la misión. El nombre que le dieron al puesto de avanzada simboliza el recuerdo del compañero, que sirvió de motivación para conseguir un lugar estratégico desde el cual controlar la zona²²¹. En *Armadillo* ocurre algo similar. Sus protagonistas manifiestan actitudes y comportamientos propios de las películas de guerra

²¹⁹ El fotógrafo británico Tim Hetherington murió en Libia mes y medio después de haber participado en la entrega de los premios Óscar del 2011. En el momento de su fallecimiento cubría el asedio a la ciudad de Misurata, cercada por las tropas de Gadafi. Sobre el director de *Restrepo* Andrea Aguilar comenta: “Tim se sentía profundamente orgulloso de lo que un par de *freelance* habían logrado hacer. Su carrera era diferente, él buscaba con insistencia el nuevo hueco que la crisis de los medios dejaba abierto para las gentes que trabajan por libre. Se empeñaba en buscar un mensaje distinto: era importante contar la vida de los soldados, sin trampa ni cartón, más allá del significado circunstancial de la guerra o la política, tocar el nervio ancestral del combate.” (Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/21/necrologicas/1303336802_850215.html. Fecha de actualización: 21 de abril de 2011. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011).

²²⁰ Ver ilustración en la página 447

²²¹ José Ignacio Torreblanca define a *Restrepo* de la siguiente manera: “constituye una celebración de la camaradería y de los vínculos que la guerra forja entre los soldados” (Diario el País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/05/20/internacional/1305842408_850215.html. Fecha de actualización: 20 de mayo de 2011. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011).

hollywoodenses²²², pero con una importante diferencia, pues se trata de jóvenes europeos²²³ que se educaron fuera de Norteamérica, alejados de la simbología bélica estadounidense. Esta es la razón principal por la que incluimos en nuestro estudio el documental danés *Armadillo*, reconocido con el premio de la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes 2010. El filme es un ejemplo de cómo la narrativa bélica establecida por los estudios californianos cuenta con gran influencia en el mundo.²²⁴

7.1 Narrativa en el documental

Antes de entrar en el análisis de los filmes bélicos, debemos explicar brevemente cómo funciona la narrativa documental y la intención que buscan al interpretar una supuesta realidad.

En el documental, al igual que en la película de ficción, debe existir una estructura narrativa en la que los personajes cumplen un proceso donde se demuestra su transformación personal. Según Nichols: “los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra (...). Hacen todo esto con referencia a una ‘realidad’ que es una construcción, el producto de sistemas significantes, como el propio documental” (1997: 149). Por tanto, el documental cuenta con personajes que se vinculan con el espectador a partir de la construcción de una narración, al igual que en la ficción. Según el mismo autor, en lo que difieren documental y ficción es en las representaciones

²²² Para Gerald Sim (2011), *Armadillo* parece por momentos una película de Hollywood de gran presupuesto, pero es un documental en el que se observa un ejercicio de periodismo incrustado en los hechos, que genera un efecto desorientador provocado por el reflejo de las convenciones del género bélico.

²²³ En una entrevista que el director de *Armadillo*, Janus Metz Pedersen (2011), ofreció a Gerald Sim, dijo que los daneses no cuentan con una identidad bélica como ocurre en Estados Unidos. Dinamarca se caracterizó por sus políticas pacifistas, las cuales cambiaron durante los últimos años cuando en el gobierno de Anders Fogh Rasmussen (actual secretario general de la OTAN) apostó por el apoyo a las operaciones estadounidenses para demostrar que Dinamarca era capaz de defender en un escenario internacional, los valores que comprometen a Occidente. El cambio de política no fue solo externo, internamente se generaron más controles a la inmigración y se aumentó la seguridad en las fronteras. Todo esto ocurrió después de los atentados del 11/S, hecho que trajo una nueva visión de la seguridad mundial entre las naciones miembro del acuerdo de colaboración militar.

²²⁴ Ver ilustración en la página 448

que hacen; el primero representa²²⁵ “al mundo histórico”, el segundo, a “un mundo de la imaginación”.

El mundo que pretende enseñar el documental cuenta con lo que Feldman llama una “carga de realidad”; esta, según el autor, “condiciona de antemano al espectador llevándolo a una convicción consciente o subconsciente: lo que ve y oye es real y, por lo tanto, es cierto” (2000: 77). Sin embargo, la realidad documental es más compleja que un registro fílmico de lo acontecido, pues cuenta con múltiples factores en su construcción que deben ser valorados para no caer en la tentación de asumirlo como una verdad absoluta. Heisenberg señalaba que “no deberíamos olvidar que lo que observamos no es la naturaleza misma, sino la naturaleza determinada por la índole de nuestras preguntas” (Heisenberg citado por Monterde, 2001: 16). Por ende, debemos comprender que el documental hace parte de una elaboración dotada del sentido con el que el realizador y la sociedad identifican los hechos que buscan transmitir, o como lo describe Monterde:

(...) el resultado de una construcción, fruto eso sí del trabajo de diversos vectores. Así construimos – ¿nos dan construida?– la realidad en función de lo que “sabemos” de ella (incluida toda la información visual a la que tenemos acceso, sea de forma directa o a través de todo tipo de representaciones), de la misma manera que comprendemos las imágenes en cuanto a imágenes del mundo en función de nuestro concepto de realidad (2001: 16).

En *Restrepo* y *Armadillo* lo que busca el modelo de viaje heroico es lograr verosimilitud. Según Aumont *et al.*, la verosimilitud se refiere “a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que se cuenta” (1996: 141).

Para que las narraciones de los documentales sean creíbles, se debe acercar su composición a la que el género bélico históricamente ha empleado en la

²²⁵ Nichols, basándose en el *Oxford english dictionary*, dice del significado de representación que “equivale a defender una postura de un modo convincente (...) tiene que ver más con la retórica, la persuasión y la argumentación que con la similitud o la reproducción” (1997: 154).

reconstrucción de las guerras²²⁶. Es aquí cuando aparece el concepto de “textos de la memoria”, que según Annette Kuhn (Mínguez, 2006) se acercan más a lo “metafórico que a lo analógico” y en donde predomina “la forma sobre el contenido”. La memoria de las guerras se ha creado partiendo de los modelos narrativos utilizados. Y en esas narraciones, el héroe bélico protagoniza los ideales con los que las sociedades se identifican, incluso en filmes documentales.

En cuanto a la memoria audiovisual sobre el franquismo y el Holocausto, Sánchez-Biosca afirma:

Subyace a estos ensayos la idea de que lo visual (y, muy en particular, la fotografía y el cine) asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva, operando por selección entre imágenes, convirtiendo algunas de ellas en emblemas de valores, ideas y, por tanto, mediante abstracción, incluso si esto supone extraviar el contenido concreto de las mismas o falsear su origen. Ya se trate de cine de ficción o documental, el mecanismo es igualmente válido, lo que no contradice que ambos modelos estimulen respuestas diferentes y expectativas también diversas (2006: 14).

El autor confirma que muchos documentales históricos están impregnados del discurso con el que una sociedad se identifica, así, sus personajes y sus narraciones se establecen a partir de las estructuras simbólicas que han permitido desde siempre realzar la ideología del grupo que representan. Estudiar el documental significa asumir un punto de vista sobre otros puntos de

²²⁶ El propio Janus Metz Pedersen, declara lo siguiente sobre la influencia del género bélico en su documental: “las grandes películas de guerra están bien elaboradas, ya que cuentan con gran conocimiento de lo que es la guerra. Por ejemplo, cuando estábamos escogiendo material, la primera vez después de haber vuelto de Afganistán, *En tierra hostil* fue estrenada. La vi y descubrí que la forma en la que se muestra lo que los soldados piensan y cómo actúan es bastante acertada. Kathryn Bigelow fue capaz de capturar con precisión la adrenalina, la tensión y la sangre fría en los nervios de los soldados. También la apatía y el aburrimiento que demuestran cuando están fuera de las zonas de combate. Muchas ficciones de guerra han hecho bien su trabajo, es por esto que son tan buenas, porque plantean preguntas reales e importantes ancladas en la realidad (...). El objetivo final de una guerra es el de matar. Muchas de las experiencias en los campos de batalla te recuerdan a los clásicos del género bélico porque estos temas resultan muy cercanos cuando entras en combate (Sim, 2011: 24).

vista²²⁷, es realizar un análisis desde nuestras propias experiencias, revisando otros momentos y otras ideas sobre la historia, las cuales están marcadas por las emociones de pertenencia que se advierten en los relatos.

A continuación revisaremos el vínculo entre documental y estructura mítica que pretende ofrecer una versión de la historia. Buscamos descifrar la forma en la que personajes reales cumplen con los procesos de ficción propios del género bélico. Así pues, analizaremos los relatos de combatientes que viajaron realmente al universo desconocido afgano y examinaremos las semejanzas existentes entre arquetipos y soldados. Para esto nos valdremos del modelo del viaje a la aventura de Vogler.

7.2 Análisis de los documentales bélicos *Restrepo* y *Armadillo* a partir del modelo narrativo del viaje a la aventura

Según Vogler (2002), en toda historia el héroe se embarca en un viaje que lo aleja de su vida cotidiana para enfrentar desafíos más allá de la frontera de lo conocido. Los documentales *Restrepo* y *Armadillo* cuentan con una estructura narrativa que revela la vida de grupos de infantería durante el tiempo de servicio en Afganistán. Observamos a los soldados partir desde su mundo conocido, viajar por un universo lejano y regresar transformados por la experiencia de la aventura.

7.2.1 El mundo ordinario

En el modelo de Vogler, los héroes son presentados en su mundo ordinario, justo antes de recibir la llamada a la aventura. Es evidente la emoción de los futuros héroes que se lanzan a la realización personal desarrollando un viaje místico. En *Restrepo*, la marcha comienza a bordo de un tren donde los soldados juegan con una videocámara, repitiendo emocionados que van a la guerra; bromean sobre la manera en que tomarán el control de la zona a la que

²²⁷ Para Sebastian Junger, uno de los directores de *Restrepo*, la total imparcialidad es difícil de conseguir cuando se hace un documental en el campo de batalla: “la objetividad pura no resulta ni remotamente posible y menos en medio de una guerra; establecer lazos afectivos con los hombres que te rodean es el menor de los problemas. Objetividad y honradez no son sinónimos” (Junger citado por Aguilar, Diario El País [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307951_850215.html. Fecha de actualización: 9 de abril de 2011. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011).

fueron asignados. El protagonista del video casero es Juan Restrepo, soldado que, como sabemos, muere durante un combate. Con él están O´Bizzle, Pemble y Kim, quienes, junto a otros, revelarán las situaciones vividas durante las operaciones en Afganistán²²⁸.

Un personaje clave en *Restrepo* es el capitán Dan Kearney, comandante de la unidad, quien, a pesar de su juventud, es el símbolo de la experiencia y el líder de las acciones de los militares durante la travesía. Este oficial representa al personaje que se encarga de guiar a los jóvenes soldados por el camino de la aventura, es héroe que vence al tiempo, que se pone en marcha para alcanzar sus objetivos. Kearney cuenta con los atributos del héroe bélico clásico, procura convertirse en el modelo a seguir para sus jóvenes soldados.

Desde su primera entrevista, recordando la experiencia en el Korengal, comprendemos el tipo de protagonista que es Kearney:

— (...) el coronel al principio me dijo que recibían fuego todos los días. Yo dije, Dios, ¿cómo diablos recibes fuego de alguien todos los días? Debes salir y matar al maldito enemigo. Deja de estar asustado. Ve allá y mátalos.

Al igual que Kearney, en *Restrepo* existen otros personajes que por sus atributos son similares a las figuras arquetípicas del género bélico de ficción. Es el caso del sargento primero LaMonta Caldwell, quien se podría catalogar como el mentor –definido por Eberwein–, el viejo y experimentado líder, por lo común, un sargento en apariencia difícil e insensible, pero que a menudo termina demostrando su buen corazón (Eberwein, 2010).

²²⁸ El escritor Sebastian Junger señala las intenciones que tenía al realizar *Restrepo*: “la guerra siempre es política y los soldados que se alistan para participar en ella quedan atrapados en el estereotipo: la derecha piensa que van a la guerra por patriotismo, la izquierda denuncia que solo van los más pobres y Hollywood lo vende como un subidón de adrenalina. Pero, ¿cuál es la realidad? Nosotros queríamos mostrarle a la gente ese mundo tremendamente masculino al que en realidad solo se tiene acceso si eres parte de él” (Junger citado por Celis, Diario El País, [digital] http://cultura.elpais.com/cultura/2010/06/28/actualidad/1277676004_850215.html. Fecha de actualización: 28 de junio de 2010. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2012). Como se observará en este capítulo, la realidad que busca el director se relata a partir de la forma en la que el género bélico interpreta las guerras, la misma manera que influye profundamente en los imaginarios que los guerreros tienen de lo que debe ser su vida en el campo de batalla.

Armadillo presenta el mundo ordinario de los soldados después de iniciar el filme en la fase de llamada a la aventura. El lugar donde viven los militares daneses se muestra en dos facetas distintas. La primera, en el hogar de Mads, uno de los personajes en el que se centra el documental, y la segunda en los rituales de la agrupación de infantería, donde disfrutan riendo y bebiendo mientras ven a una *stripper* bailar y desnudarse. Ambas situaciones son características en la construcción de los personajes del género, la primera demuestra el sentimentalismo que significa la despedida, la otra es una declaración de la masculinidad y de las celebraciones fraternales del grupo.²²⁹

Mads, el pequeño soldado protagonista de *Armadillo*, conversa en la cena con su familia sobre su interés por iniciar lo que describe como un desafío y una aventura. Esta es la parte más dolorosa para su madre, el chico ve la guerra como una suerte de juego. Mads se asemeja al protagonista bélico que se lanza a la aventura buscando su transformación personal, representa al típico aprendiz de héroe de las agrupaciones de infantería²³⁰.

En el aeropuerto se evidencia la fase narrativa del inicio del viaje, cuando se detallan las dolorosas despedidas entre familiares y soldados. Unos marchan con la excitación por iniciar la aventura, los padres reflejan su dolor al ver cómo sus hijos se separan del núcleo familiar. Así pues, se cumple con la vertiente psicológica del héroe que Vogler, citando a Freud, llama ego: “esa parte de la personalidad que se separa de la madre y se considera distinta al resto de los seres humanos” (2002: 65). Posteriormente, los soldados tendrán que aprender a dejar el ego para estar dispuestos al sacrificio; solo así conseguirán el heroísmo.

7.2.2 La llamada de la aventura

Restrepo inicia la etapa narrativa de la llamada a la aventura, cuando los soldados ya se han encaminado al viaje.

²²⁹ Ver ilustración en la página 448

²³⁰ Para el director Pedersen (citado por Sim, 2011), no existe una clara oposición entre representación y poética. Aclara que las dos son áreas de la condición humana, “de nuestra psicología”, a las que solo podemos acceder a través de la poética. Considera que en *Armadillo*, los realizadores tratan las raíces de las estructuras psicológicas que se ponen en juego durante la guerra, hablan de la violencia y de lo traumático de la muerte, y señala la función del cine poético como medio para acercarnos a una auténtica realidad.

El documental *Armadillo* comienza con la fase en la que los soldados son llamados patrióticamente a cumplir con su misión. Observamos a los protagonistas en su unidad militar escuchando un discurso heroico sobre la importancia que tienen las operaciones que van a realizar en Afganistán. El comandante les dice a los jóvenes que se encuentran en perfecta formación:

— ¿Es la tarea importante? ¿Es todavía relevante para nosotros los daneses? Son cuestiones obvias que se preguntarán. Nuestros antecesores en Helmand han aguantado y efectuado un enorme esfuerzo ayudando a la población civil que ha vivido en circunstancias miserables. Por esto, varios de nuestros compañeros han pagado un alto precio. Es vuestro deber seguir sus pasos sin titubear ahora que nuestro gobierno ha mostrado su curso político.

El discurso revela el contenido patriótico que busca impulsar a los jóvenes para que cumplan su deber con la nación; para esto, apela a sus compañeros, a la fraternidad bélica que ha realizado grandes sacrificios, buscando mantener el código de valores que les representa más allá de la frontera de lo conocido.

7.2.3 La travesía del primer umbral

Tanto en *Restrepo* como en *Armadillo* no existe rechazo a la llamada de la aventura, esta es otra característica más que acerca ambos documentales a la estructura clásica de agrupaciones de infantería. Por el umbral se accede al universo desconocido en el cual el héroe lleva a cabo su misión. En los filmes, los soldados están satisfechos de emprender su travesía, unos con más reservas que otros, pero todos dispuestos a vivir la experiencia afgana.

El viaje de los héroes bélicos al terreno inhóspito, es la metáfora del ideal norteamericano de conquista de la frontera. Los militares de *Restrepo* llegan a las sierras de Afganistán y, de inmediato, descubren la adversidad que les aguarda. El documental enseña las aeronaves sobrevolando un inmenso sistema rocoso, en el que vemos pequeños y antiguos caseríos que parecen haber sido esculpidos en la montaña. Esta secuencia evoca las películas de Vietnam, donde se señala el choque de la tecnología bélica con el medio rural atrasado y pobre que recibía al ejército foráneo.

Llegan al Korengal y de inmediato descubren la adversidad en la que van a operar durante su misión. Personajes como el sargento Aron Hajar reconoce que miró por la ventana del helicóptero y dijo: “¡mierda!, no estamos listos para esto”. El especialista Pemble describe la zona como un lugar que está en medio de la nada, lejos de todo; y el especialista Miguel Cortez dice que era una letrina y pensó: “vaya, voy a morir aquí”. El valle donde se ubica la unidad de infantería es reconocido entre los norteamericanos por la alta actividad enemiga y porque el puesto de control estadounidense (El KOP) es atacado con frecuencia. Desde su llegada, los protagonistas de *Restrepo* deben resistir el fragor del combate, la guerra no da espera y los enfrentamientos se originan de forma inesperada.

El capitán Kearney pretende ampliar la zona controlada por los norteamericanos para acercarse a los lugareños y de este modo, recibir información que le permita atacar a los talibanes. Los lugareños, en su mayoría campesinos y pastores afganos de arraigadas costumbres, se reúnen periódicamente con el oficial para debatir los asuntos que les preocupan. Los ancianos líderes reclaman al capitán por los daños hechos a viviendas y animales en combates, y por los hombres detenidos que son llevados a interrogatorios.

Ante los aldeanos, Kearney sigue siendo un joven militar norteamericano, con su lenguaje y su actitud despreocupada y altanera. El capitán se ve a sí mismo como la representación del bien, y observa a los otros como extraños y salvajes que ocultan a criminales a los que debe perseguir. Estas negociaciones en las que el comandante ofrece dinero y obras a cambio de información, son infructuosas porque las posibilidades de entendimiento son mínimas. Los estadounidenses (jóvenes, urbanos, cristianos) esperan ganarse la confianza de afganos (ancianos, rurales, musulmanes)²³¹.

²³¹ Sobre el objetivo estratégico de las operaciones presentadas en el filme, José Ignacio Torreblanca reitera: “el documental pone completamente en cuestión la viabilidad de la estrategia estadounidense en Afganistán. Dicha estrategia consiste en ganarse “los corazones y mentes” de los afganos mediante una política que busca, primero, “limpiar” militarmente de talibanes las zonas rurales donde están más asentados; “asegurarlas” después, desplegando en ellas instituciones de Gobierno y seguridad (alcaldías y policía), para así poder, por último, desarrollarlas económicamente” (Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/05/20/internacional/1305842408_850215.html. Fecha de actualización: 20 de mayo de 2011. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011).

En cuanto al filme *Armadillo*, el universo desconocido también es un lugar hostil, en el que los héroes procuran restaurar el orden y eliminar a los facinerosos. A su llegada a la base, los jóvenes emocionados escuchan a Rasmus –un comandante de pelotón– asegurar que la acción en la zona está garantizada. Les promete sonriendo que no se aburrirán, la noche anterior respondieron a un mortero talibán con 260 granadas y 120 obuses junto con apoyo aéreo de helicópteros. El militar danés les describe la intensa actividad enemiga cerca de la base, los talibanes se encuentran a tan solo 800 metros de *Armadillo*.

En Afganistán los soldados de los dos documentales se encuentran en un mundo insólito donde los códigos de valores cambian con respecto al lugar desde el que partieron. El choque cultural afecta a los militares, quienes ven en los otros un peligro para su seguridad. Los militares creen que cada afgano es un posible terrorista que les observa.

La lucha contra el enemigo invisible y contra el entorno, especialmente hostil, es un elemento recurrente en las películas que recrearon la Guerra de Vietnam. En este aspecto, los documentales que se dan en el contexto de la guerra en Afganistán, dejan entrever ciertas similitudes con el conflicto indochino de las décadas de los sesenta y setenta. Los soldados reconocen el parecido entre las dos guerras²³² y las relacionan con recuerdos que provienen del cine bélico²³³. La lucha encarnizada contra enemigos que disparan de la nada y la respuesta de los militares atacando a la población civil, evoca películas de infantería como *Los chicos de la compañía C* (Sidney J. Furie, 1978), *La patrulla* (Ted Post, 1978), *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (Oliver Stone,

²³² Que los documentales presenten similitudes con los filmes acerca del conflicto indochino no es tan solo una estrategia narrativa, como señala Torreblanca: “el conflicto de Afganistán va camino de entrar en su décimo año y se parece demasiado a Vietnam” (Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/05/20/internacional/1305842408_850215.html. Fecha de actualización 20 de mayo de 2011. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011). Esta guerra parece interminable y los avances contra el enemigo son escasos, ya que la población rural en muchas ocasiones se identifica más con los subversivos que con los supuestos salvadores occidentales.

²³³ Para Sim (2011), cuando *Armadillo* comienza a la manera de *Apocalypse now*, con los helicópteros susurrando a cámara lenta, o cuando los soldados se aplican con cuidado pintura en la cara, claramente se indica cómo las representaciones cinematográficas de la guerra son generalizadas e icónicas y figuradas en soldados que también son espectadores.

1986) y *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987). Todos ellos filmes sobre Vietnam que resaltan la dificultad de alcanzar el heroísmo en un mundo extraño e incomprensible.

7.2.4 Las pruebas, los aliados, los enemigos

En esta etapa de la narración, el héroe conoce su entorno, las maravillas y las dificultades a las que ahora se enfrenta. Los soldados de *Restrepo* salen a patrullar sabiendo que van a ser atacados, esperan acercarse a los pobladores, conversar con ellos, pero al final terminan siendo el objetivo de los disparos que se realizan desde montañas colindantes. No tardaron en darse las primeras bajas entre la agrupación de infantería; las víctimas fueron Vimoto y el mencionado Restrepo. Los entrevistados dialogan acerca del momento en el que saben que un colega ha sido herido y la reacción que tuvieron cuando se enteraron de que era el querido compañero que da nombre al documental.

Algunos soldados hablan sobre sus orígenes en esta fase de la narración. Es llamativo el caso de Pemble, quien no pudo comer azúcar hasta los 13 años porque sus padres eran *hippies*. Al chico no le dejaban tener armas de juguete como a los otros. Resulta inquietante que lo diga mientras el filme le muestra disparando un lanzagranadas con total satisfacción. También reconoce que prefería no informar a su hogar sobre lo que ocurría en la base y en las patrullas para evitar que se preocuparan aún más.

Una secuencia resume la situación de los soldados daneses de *Armadillo* en esta fase de la narración. Al contactar con los aldeanos de la zona, los militares conocen a dos adolescentes afganos que les cuestionan por las operaciones que ejecutan para liberar el lugar de subversivos radicales. Los jóvenes les preguntan a los oficiales encargados de tratar con los lugareños:

Afgano 1: — ¿Quiénes sois? ¿Británicos? ¿Canadienses?

Militar: —Daneses.

— ¿Daneses? ¿Sois judíos o cristianos?

— ¿Judíos? No. Somos cristianos.

— ¿Por qué estáis aquí? Mirad lo que le habéis hecho a nuestra tierra imira! Vosotros le disparasteis. Mataste nuestra vaca. Y heriste a nuestra familia.

Afgano 2: — ¿Por qué hicisteis eso?

Los chicos les dicen a los oficiales que los talibanes están cerca, que tienen un montón de armas y que les dispararán. Para los desafiantes jóvenes da igual de donde vengan las tropas, todos son los mismos. Su mundo se identifica más por la religión que por el lugar de origen. Los jóvenes solo saben que, de vez en cuando, la guerra aparece cuando unos extraños llegan de muy lejos, con sus promesas de ayuda y con sus destructivas bombas.

En otro momento, un oficial discurre sobre el enemigo al que se enfrentan los soldados en *Armadillo*. Considera que los talibanes son antiguos muyahidines que lucharon contra los rusos en la misma zona, por lo tanto están acostumbrados a pelear contra una fuerza superior. También señala que no tienen miedo a la hora de enfrentar las tropas danesas, “diez hombres pueden atacar a una unidad, ser superados en número no les detiene”.

En esta fase, los documentales presentan las condiciones en las que habitan los militares y el contexto en el que se desenvuelven las acciones. Enseñan a la población y describen las características del enemigo, que está combatiendo desde años atrás, mucho antes de la llegada de los jóvenes guerreros protagonistas.

7.2.5 La aproximación a la caverna más profunda

En el viaje heroico se encuentra una zona intermedia entre la frontera de lo desconocido y el lugar donde está el objeto deseado por el protagonista. Es un momento para avanzar sorteando peligros y prepararse para el asalto más importante.

Dos meses después de la muerte de “Doc” Restrepo, su pelotón, comandado por el capitán Kearney, presionó en el Korengal y logró establecer un nuevo puesto de avanzada; lo llamaron Restrepo en honor al hermano caído. Según el comandante, el lugar estaba siendo utilizado por la insurgencia para realizar

ataques durante los últimos 15 meses y “fue como mostrarles el dedo de en medio... empezaron a sentir miedo”. Para conseguirlo, tuvieron que subir con picas y palas en la noche, posicionaron una trinchera en la que soportaron siete u ocho ataques; en los días posteriores solo se dedicaron a cavar cuando los disparos enemigos les daban un respiro. Al final construyeron un sitio desde el cual se pudieron defender, conquistando mayor control; todo esto motivado por los sentimientos de fraternidad hacia el hermano muerto y por las indicaciones del decidido capitán que los dirigió.

Son tan fuertes los afectos hacia el héroe Restrepo, que Pemble cuestiona el que hayan llamado a ese lugar con el nombre de su amigo. Según el soldado, el sitio no representa lo que era el chico, es un espacio horrible con permanente actividad bélica. En aquel puesto se libran cuatro o cinco combates al día.

Los daneses de *Armadillo* patrullan y se acercan a los pobladores, les regalan a los niños chocolatinas y zumos que llevan en sus recorridos. No obstante, la situación, aunque en ciertos momentos resulte amistosa, termina siendo de alto peligro, ya que los militares evaden explosivos y observan el movimiento de sujetos sospechosos que se repliegan al paso de los soldados y de los blindados que les acompañan. Caminando por una zona fangosa, rodeada de pobladores que trabajan la tierra, uno de los soldados dice: “bienvenidos a Nam”, en alusión a la guerra estadounidense. El paisaje con charcos de cultivo y la sensación de peligro ante un inminente ataque, recuerda las películas que recrean lo acontecido en Vietnam. Los militares daneses conocen esas historias y las apropian durante su travesía afgana, aunque sean jóvenes europeos.

7.2.6 La odisea (el calvario)

En *Restrepo* las patrullas continúan, ahora más adentradas en el valle. Los soldados interrogan a pobladores sospechosos de colaborar con los talibanes, le preguntan a un supuesto pastor por qué lleva un vistoso reloj en un lugar en el que todos son pobres. Los militares saben que el enemigo ofrece dinero a cambio de algún ataque esporádico. Así mismo, los estadounidenses detienen a un hombre que viste indumentaria con camuflaje y a otro que intentó huir

cuando vio a los uniformados; decomisan explosivos y armas escondidas, se encuentran en lo que llaman “el santuario del enemigo”.

Los incesantes combates dejan ver la emoción de los soldados cuando se enfrentan al enemigo: Los aviones disparan contra posiciones enemigas y la fraternidad de infantería lo celebra regocijándose en el poder bélico. Dice el soldado Steiner: “no hay mejor subidón. Es como el crack ¿sabes? Puedes hacer paracaidismo, caída libre o, no sé, kayak... pero después que te disparan ya no puedes bajar. No hay nada que pueda superarlo”. A la pregunta de cómo va a volver así a la vida civil, el soldado contesta que no tiene ni idea. La incesante emoción por la aventura en las acciones diurnas del combate se evidencia en los excitados rostros de los jóvenes²³⁴. El documental muestra cómo en Afganistán, los chicos estadounidenses en distintas ocasiones viven la guerra como si se tratara de un filme bélico.

No obstante, los soldados saben lo que ha ocurrido con los soldados que vuelven al hogar trastornados por las emociones vividas; como hemos señalado, el hogar es el final del heroísmo, y esto es difícil de asimilar en jóvenes combatientes que se vuelven adictos²³⁵ a la acción.

La mayor parte de los entrevistados afirma que la operación “Avalancha de rocas” fue el momento de mayor dificultad. Con esta operación los militares planean una maniobra de avanzada altamente peligrosa. El enérgico capitán Kearney toma un momento para el sentimiento, recuerda a su familia y se preocupa por la vida de sus soldados. Para este héroe mentor, su fraternidad de infantería “es en realidad una gran familia”. La operación comienza con una demostración bélica impresionante. El avance de las tropas se acompaña de

²³⁴ Sobre el hecho de que estos jóvenes se dediquen a entretenerse disparando y otras lamentables situaciones, el director Junger sostiene: “Tengo mucho respeto por los soldados, si hablo de cosas que me hicieron sentir incómodo y las pongo en contexto no pasa nada. Todo el mundo en una circunstancia determinada puede hacer o decir cosas y eso no significa que seas así. Estos tipos matan a gente y pensar que no hacen otras cosas es descabellado, no tratar todo esto sería poco honesto” (Junger citado por Aguilar, Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307951_850215.html. Fecha de actualización: 9 de abril de 2011. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011).

²³⁵ En el capítulo dedicado al regreso de los veteranos, expresamos cómo los traumas acompañan a los héroes en el camino de vuelta. Uno de estos problemas es la frustración por dejar las emociones provenientes del combate, la adicción a las fuertes experiencias cercanas a la muerte termina siendo una enfermedad psicológica para los militares. Entre los filmes analizados, uno de los que mejor trata el tema de la obsesión por el combate es *En tierra hostil*.

bombardeos de aviones a posiciones estratégicas. En las montañas revienta gran cantidad de material explosivo que hace retumbar la tierra. Pero el primer ataque finaliza y, cuando los soldados llegan a los lugares atacados, se descubren los resultados de la ofensiva.

Aparece aquí una de las constantes en todas las guerras: el horror de las víctimas inocentes también se revela con crueldad cuando los soldados llevan una cámara en primera línea de combate. Mujeres y niños asustados ven cómo los médicos militares atienden a sus hermanos y a sus padres heridos de gravedad en las explosiones.

Ante la tragedia, el héroe bélico clásico representado en el capitán se confunde, no sabe qué decir, sus valores no se cumplen y no entiende la situación. Kearney dice:

—Maldición, ¿sabes?, necesito saber más. Necesito entender esto mejor... para poder hacerlo... para no estar matando esta gente y no enfurecerlos. Las primeras impresiones son las últimas impresiones. Esta es la primera vez que alguien ha estado en Yaka China, ¿y qué hago? Mato un montón de tipos malos... pero al mismo tiempo... estoy matando a cinco lugareños. Quizá no sean los que apretaron el gatillo... pero de alguna forma estaban conectados con ellos.

El capitán se cuestiona lo que hace, los principios heroicos de ayudar al débil se contradicen con sus acciones. Para Kearney es indispensable saber que hace lo correcto, como le enseñaron desde niño, le es imprescindible un claro enemigo al cual perseguir.

La operación continúa y el grupo sufre una emboscada. Las cámaras de los cascos de los soldados²³⁶, descubren el cadáver del sargento Rougle rodeado de

²³⁶ Guillermo Altares escribe sobre lo cerca que estuvieron los objetivos de la guerra afgana: "Junger y Hetherington filman la guerra con un realismo espeluznante: los niños heridos en un bombardeo, el miedo y los ataques de histeria en mitad del combate o el entusiasmo después de haber matado a un enemigo con un arma de alta precisión. "Lo mejor de todo fue irnos a casa", dice un soldado tras pasar un año en Restrepo. "Prefiero no dormir y no soñar. Así son de horribles las pesadillas", asegura otro" (Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2010/12/26/radiotv/1293318004_850215.html. Fecha de actualización: 26 de diciembre de 2010. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011). Para Jeffrey Chown (2008), desde los documentales que presentaron la Guerra de Irak se creó un nuevo paradigma en los

sus hombres. Los guerreros pasan de combatir a soportar una mezcla de miedo y profundo dolor. Los que antes demostraban su masculinidad, ahora lloran impotentes sin poder admitir lo que están viendo. Uno de sus más admirados referentes heroicos ha caído y los sentimientos surgen entre la contundencia de la guerra. El documental presenta imágenes del conflicto de la misma forma en la que se encarna la tragedia en los filmes del género. El capitán héroe toma el control de sus hombres y lidera la persecución de los responsables. Siguen los rastros de sangre que han dejado los talibanes. Así, el héroe, transformado por el sacrificio de sus hombres, se pone en movimiento y empuja a los demás para eliminar al enemigo, igual que el protagonista de una ficción bélica.

En *Armadillo* las patrullas tienen sus consecuencias. Es difícil controlar y evadir los explosivos que dejan los talibanes al paso de las rutas de los militares. Rasmus es herido y tiene que ser trasladado a Dinamarca. El fuego de morteros daneses termina en tragedia: una niña de la región es víctima de los bombardeos, uno de los soldados encargados del ataque se desmorona al conocer las consecuencias de los proyectiles que él disparó. Las acciones talibanes dejan tres hombres de otra compañía danesa muertos por explosivos, el grupo de Mads tiene la moral quebrantada, pues creían que iban a ser los primeros en regresar a su país sin ninguna baja. El sacrificio de los soldados conmueve a la unidad, realizan un ritual en conmemoración de los caídos donde encienden una gigantesca hoguera y se reúnen a su alrededor.

Los comandantes daneses deciden ejecutar operaciones para adentrarse en los dominios talibanes. Los soldados avanzan de noche, camuflados y con sus rostros pintados de negro para no ser vistos por el enemigo. Hay intercambio de disparos y aparecen los primeros heridos. Un joven soldado en *shock* observa cómo le vendan el hombro y la pierna en los que recibió impactos de bala. Los

medios, el de la “guerra digital”. Si bien es cierto que durante la Guerra de Vietnam, reconocida como la primera que se vio desde el salón de casa, se forjó la idea de que el público estadounidense no soportaría volver a observar día a día a sus jóvenes muertos en los informativos, la realidad de las explosiones y los combates en *Youtube* demostraron lo contrario. Según el autor, todo depende de lo convincente que sea la guerra y de las representaciones cinematográficas que se hagan de esta. En *Restrepo*, las cámaras en los cascos asumen el punto de vista del soldado. Así se logra llevar al espectador ante el peligro y la emoción del combate, lo ubica entre el drama de la hermandad y la lucha por la supervivencia, a la vez que le da el protagonismo en el espectáculo de la batalla, como si se tratara casi de un videojuego.

militares son emboscados y entre el fuego cruzado tienen que organizarse para conseguir ubicar al enemigo. En particular, destaca entre las secuencias de combate aquella en la que Daniel descubre a un grupo de enemigos que dispara a corta distancia. El soldado arremete contra los rebeldes y los ataca lanzándoles una granada.

Las imágenes del enfrentamiento, en las que se usa música para aumentar la tensión y cortes rápidos en el montaje para acentuar la sensación de movimiento, manifiestan la manera en que la adrenalina impulsa a los soldados al combate. La cámara se ubica tan cerca cómo se puede de la línea de fuego. El resultado de la avanzada danesa fue la baja de cinco talibanes bien armados. Los daneses retiran las armas y manipulan a los cadáveres visiblemente deteriorados por la acción de su poder bélico. Los soldados europeos han logrado darle un duro golpe al enemigo talibán en su propio territorio, en su escondite.

7.2.7 La recompensa

Es el momento de celebrar el triunfo. Luego de haber sobrevivido a la muerte, los héroes cuentan ahora con beneficios y dones arrebatados al enemigo; las reuniones para recordar la victoria son características en esta etapa del viaje.

Después de la operación “Avalancha de rocas”, los soldados a cargo del capitán Kearney han eliminado y capturado a varios talibanes, incautado armas y arrebatado control al enemigo en la zona. Sin embargo, han sufrido la pérdida de varios compañeros. Después de los combates es el momento de la añoranza y del recuerdo por los hermanos caídos, igualmente es la ocasión para acentuar los lazos fraternales a partir de los rituales de grupo²³⁷.

²³⁷ Sebastian Junger reconoce la trascendencia que tiene para los soldados la hermandad bélica, después de haber convivido con ellos cerca de medio año: “en mi segundo viaje a la zona comprendí cómo de importante y tremendamente adictivo es el vínculo que se establece entre los soldados que se encuentran en el frente. Cualquier historia de las muchas que se han escrito sobre la guerra en esencia trata de eso (...). Los soldados suelen echar mucho de menos ese vínculo tan peculiar cuando regresan a sus casas y esto a los civiles les cuesta mucho entenderlo” (Junger citado por Aguilar, Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307951_850215.html. Fecha de actualización: 9 de abril de 2011. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012). El escritor confirma la

En *Armadillo*, Daniel no oculta su alegría al narrar emocionado la manera en que acabó con los talibanes que se escondían en la enramada. Con el torso descubierto, mostrando sus tatuajes y la pintura de camuflaje que todavía lleva en la cara, como si se tratara de un guerrero tribal, relata a la hermandad bélica lo que sucedió cuando lanzó la granada y remató a los subversivos que se retorcián después de la explosión²³⁸. No existe ninguna muestra de arrepentimiento en el militar, todo lo contrario, su sonrisa sugiere el orgullo que le invade cuando sus camaradas y comandantes reconocen sus méritos.

Es inevitable que toda la secuencia del soldado Daniel evoque a *La chaqueta metálica* de Kubrick: la fraternidad de infantería avanzando, buscando la venganza por los hermanos caídos hasta llegar al enemigo y eliminarlo mientras agoniza, demostrando lo más instintivo de la guerra, aquello que convierte a jóvenes comunes en seres que disfrutaban de la muerte.

Los soldados en formación se presentan ante el comandante, enseñan con orgullo el cuantioso armamento arrebatado al enemigo; a su vez, escuchan atentos las palabras del superior describiendo la situación de los compañeros heridos. Luego es el momento de analizar lo ocurrido, repasan las acciones de la ofensiva para corregir errores. Daniel resume el ataque a la posición talibán, dice que fueron eliminados de la manera más “humana posible” mientras se retorcián. Admite que les dispararon entre 30 y 40 cartuchos²³⁹. Algunos de sus compañeros ríen mientras que otro afirma “los rematamos”²⁴⁰. Luego llega la espera, los rituales de hermandad surgen en los alojamientos, algunos se divierten con motocicletas por la base, otros prefieren dedicar su tiempo a las

relevancia de los lazos fraternales entre soldados y la base narrativa que el género bélico ha establecido a partir de estas emociones en los campos de batalla.

²³⁸ La conclusión a la que llega Kevin Macdonald, sobre los actos de combate expuestos en el documental, está relacionada con la justificación cinematográfica de la guerra en pro de la defensa de la hermandad bélica. Comenta que sería fácil condenar a los militares daneses por la forma en la que actuaron, pero después de ver el filme se les entiende porque es palpable la tristeza y el miedo cuando supieron de sus camaradas asesinados, la adrenalina en la batalla y la consecuente explosión de alivio y alegría al cumplir con la misión exitosamente (Diario The Guardian [digital] <http://www.theguardian.com/film/2011/apr/04/war-films>. Fecha de actualización 4 de abril de 2011. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2011).

²³⁹ Para Gerald Sim (2011), los hechos narrados por los propios soldados sugieren violaciones a la Convención de Ginebra.

²⁴⁰ Según Macdonald, esta secuencia causó una tormenta en Dinamarca. El ministro de Defensa danés fue llamado al Parlamento para que explicara las alegaciones planteadas en la película (Diario The Guardian, [digital] <http://www.theguardian.com/film/2011/apr/04/war-films>. Fecha de actualización 4 de abril de 2011. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012).

tradicionales confesiones en la intimidad de la fraternidad bélica. También visitan a los heridos y les muestran su afecto, les informan que aquellos que les dispararon fueron eliminados.

Esta pausa necesaria después de haber vencido al maligno en su propio escondite, sirve para la reflexión y la camaradería entre hermanos. Los comportamientos fraternales aparecen igual que ocurre en los filmes bélicos de ficción, es un buen instante para estudiar a las agrupaciones de los dos documentales en la cotidianidad de la convivencia en sus unidades.

7.2.7.1 Demostraciones de sentimentalismo en los documentales

Al igual que cualquier filme del género bélico de ficción, *Restrepo* y *Armadillo*, dividen la vida de la agrupación bélica en dos etapas reconocibles, la de la espera nocturna y la de la acción diurna. Así, los soldados que en principio confraternizan en la intimidad de sus bases y alojamientos pasan a hacer uso de todas sus habilidades en intensos combates.

En *Restrepo*, el especialista Angel Toves toca con su guitarra una canción que habla de su isla (Hawái, al parecer) a la que extraña y a la que su corazón le obliga a volver. Unos leen, otros reflexionan con el rostro nostálgico y alguno muestra las fotos de su hijo al compañero con el que recuerda a la familia que le espera. El tiempo se ralentiza y se apodera de los soldados, quienes se dejan llevar por el sentimentalismo, olvidando, por un momento, las manifestaciones de su masculinidad. Es aquí cuando las demostraciones emocionales dadas en canciones y confesiones, aparecen reforzando los lazos entre los hermanos de batalla. Para muchos, estos vínculos creados en la trinchera, trascienden y perduran en el tiempo, incluso después del regreso al mundo ordinario²⁴¹.

²⁴¹ Sobre los motivos que tienen los soldados para sentir tal afinidad por la hermandad bélica, Junger apunta que: “la mayoría son adolescentes, su vida está sin construir, son el último escalón de la sociedad y de repente se encuentran formando parte de una hermandad en la que entienden que su bienestar es menos importante que el de su compañero, que pueden y deben morir por el otro. Les hace sentir psicológicamente importantes. Después regresan a casa y no son nadie, así que es lógico que muchos quieran volver a sentir eso” (Junger citado por Celis, Diario El País, [digital] http://cultura.elpais.com/cultura/2010/06/28/actualidad/1277676004_850215.html. Fecha de actualización: 28 de junio de 2010. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2012).

Los mismos elementos de añoranza que emplea el género bélico se observan en los documentales. Los militares comparten recuerdos del hogar en momentos de espera, evocan el lugar de origen y cómo vivían antes de partir a la aventura. Un soldado desde la trinchera conversa por radio con un colega, le explica que vivía en una granja no muy grande en la que tenían algunos animales.

En *Armadillo*, los soldados ríen y se divierten bromeando en el alojamiento del puesto de operaciones. Los lazos de amistad son evidentes en la convivencia de la fraternidad de infantería. Durante una de las vigilancias, cuando los militares se confiesan en la trinchera, Mads dialoga con un camarada mientras ambos fuman un cigarrillo. El compañero le pregunta si no le parece raro ser voluntario para dormir en un pequeño catre y tener mala comida. Mads dice que lo hace por el espíritu de equipo y por la aventura.

En otra secuencia, el joven danés hace una llamada a su casa, habla con su hermana y con su padre, que estaban ansiosos por recibir noticias. El chico sin muchos detalles, les expresa que todo está bien, aunque su rostro refleja la nostalgia de la lejanía. En las guerras contemporáneas, las tradicionales cartas que escribían los soldados a sus padres, esposas o novias se cambian por el teléfono satelital o por las redes sociales. La inmediatez de la información da nuevas posibilidades a las expresiones sentimentales de los soldados.

7.2.7.2 Representaciones de masculinidad en los documentales

En *Restrepo*, la ostentación de la masculinidad forma parte de la cotidianidad y sirve de ritual²⁴² de iniciación. Así, en uno de sus ratos libres, algunos soldados se reúnen y obligan a luchar a dos jóvenes novatos. Vaughn y Sandy se miden en un combate cuerpo a cuerpo mientras sus compañeros se divierten y los incitan a demostrar su hombría. A esta costumbre, el grupo le llama “batalla de novatos”.

²⁴² Al comentar el libro *Guerra* de Sebastian Junger, Ramón Lobo describe la convivencia de los soldados protagonistas en el documental: “La segunda sección es una familia; es el regreso a la tribu, con sus propias reglas, como la de dar una paliza al nuevo teniente para comprobar que es de fiar. El equipo siempre antes del individuo. A nadie le importa morir; morir es fácil, es solo un instante, un tránsito, lo que no quieren es vivir con el peso de haber fallado” (Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307955_850215.html). Fecha de actualización: 9 de abril de 2011. Fecha de consulta: 8 de junio de 2011).

Los chicos, luego de forcejear un rato por el suelo, se dan la mano entre las sonrisas de todos. Al tiempo que observamos los rostros casi infantiles de quienes participaban en el ritual, un soldado dice: “no estamos hablando de novatos del ejército... estamos hablando de novatos en la vida”, otro joven combatiente también enuncia: “Vaughn es muy novato en la vida, pero lo estamos convirtiendo en un hombre. Es lo único que importa aquí”.

Estas frases cuentan con más sentido del que parece, resumen el inicio del proceso heroico que todos los chicos protagonistas del filme quieren cumplir. Por esto, la cámara se centra en el rostro de Vaughn, quien tímidamente mira hacia el suelo mientras sus compañeros hablan de él. El chico es el joven estadounidense que se lanza a la aventura bélica porque cree en el sacrificio que conlleva mantener los valores que su nación defiende. Representa al soldado que Eberwein (2010) define como el recluta inocente e inexperto que madura a partir de las duras experiencias. Vaughn, con su rostro angelical, su piel blanca y sus ojos claros, es la imagen de la inocencia que simboliza el futuro norteamericano, tan reiterada en combatientes de ficción, es la encarnación de protagonistas del género como James Ryan.

Las demostraciones de masculinidad en *Armadillo* son también recurrentes. Desde la erótica noche en la que los jóvenes bailan y se divierten excitados con la chica desnuda, comienza una serie de rituales en los que el grupo reunido libera la pulsión sexual y hace exaltación de la virilidad y la fuerza física. En un par de ocasiones, se les ve sonrientes y bromeando al observar atentos la secuencia de una película porno. Las situaciones donde se exalta la masculinidad tienen como protagonista un militar que destaca como líder al mostrarse más fuerte y, especialmente, dispuesto a realizar las acciones propias del combate.

En una secuencia, Daniel, el héroe masculino que eliminó al grupo de talibanes, golpea una estaca para asegurar las alambradas que resguardan los muros de la base de operación. El militar es alto y rubio, y su cuerpo musculoso es el de un combatiente que se ha esmerado en prepararse físicamente para la misión. Mientras trabajan, Daniel molesta al pequeño Mads dándole golpes con el mango del martillo y le incita a luchar cuerpo a cuerpo, el gigantesco danés sabe

que supera en fuerza a su compañero y le hace ver su brazo en alto para que le admire. Daniel, quien al sujetar el martillo parece la evocación del dios nórdico Thor, representa todo lo que compone la fase diurna en la vida de los soldados, es decir, la función de la acción bélica en el héroe; es el personaje que siempre está dispuesto a movilizarse y a tomarle ventaja al tiempo para conseguir la victoria.

La ficción bélica ha construido múltiples figuras con características análogas a las de Daniel en *Armadillo*. En *La chaqueta metálica*, el personaje de Animal Mother (Adam Baldwin) personifica al soldado que sobresale por su poderío físico y por la disposición que tiene para entrar en acción. Animal Mother es un líder que impone al grupo su gusto por la guerra y que revela su masculinidad portando la ametralladora M60, que emplea con pasión contra sus enemigos. El arma es un símbolo fálico con el que el personaje prueba su poder y su instinto primitivo asesino.

Al igual que Animal Mother, el sargento Donny Donowitz (Eli Roth), el “Oso judío” de *Malditos bastardos*, es el militar corpulento y visceral que disfruta ajusticiando a sus enemigos. En este caso, su arma no es la ametralladora, sino el bate que compró en su natal Nueva York con la única función de matar nazis a golpes.

Daniel, al igual que Animal y Donny, espera con impaciencia los enfrentamientos con el enemigo, momento en el cual puede desarrollar todo su potencial y usar los atributos bélicos que le asemejan al personaje de ficción que disfruta de la guerra.

7.2.8 El camino de regreso

En esta fase los héroes deben decidir si mantenerse en el mundo fantástico donde está la aventura o volver al hogar con la sabiduría que les ha dejado la experiencia de la guerra. No es una decisión fácil, ya que muchos preferirían seguir viviendo como héroes del universo desconocido. No obstante, la mayoría sabe que su deber es volver para que su grupo conozca lo acontecido; para ello, deben realizar un último esfuerzo que les permita salir con vida y regresar a casa.

Los soldados de *Restrepo* se agrupan para escuchar cuándo volverán al hogar, un camarada les comunica que en dos meses estarán en Italia, lejos del Korengal, viajando de regreso a Estados Unidos. A la vez, el capitán Kearney informa que una compañía hermana de soldados norteamericanos fue atacada, intentaban instalar una base y perdieron nueve hombres, doce más resultaron heridos. El oficial reúne a sus comandantes y les dice:

Kearney: —Escuchen, les voy a hablar un poco sobre... lo que sucedió con la Compañía Chosen. Quiero que lo lamenten... y luego quiero que lo superen y que hagan su trabajo ¿De acuerdo? Primero, Proctor ¿por qué ingresaste al ejército, viejo?

Proctor: —Para luchar por mi país, señor.

— ¿Para luchar por tu país?

—Correcto, señor.

— ¿Consideras que puedes resultar herido o morir?

—Por supuesto, señor.

— ¿Alguien se alistó sin saber que esa podría ser una opción? Perdimos al soldado de primera clase Vimoto el 5 de junio de 2007 ¿qué sucedió al siguiente día sargento Bruno? Salimos a patrullar y nos atacaron de nuevo. El 22 de julio perdimos a Restrepo ¿cierto? ¿Qué seguimos haciendo después de eso?

—Luchar.

—¿Qué creen que hubiera sucedido si nos detenemos por lo de Vimoto... y nos comportamos como nuestros predecesores... y nos quedamos quietos... si no saliéramos a hacer nuestros patrullajes agresivos... si no saliéramos y construyéramos el puesto de avanzada Restrepo... el que, me parece que podemos aventurarnos a decir... cambió bastante la dinámica de todo el valle? ¿Saben qué hubiera sucedido? La misma mierda que pasó hoy con la Compañía Chosen... la única forma de recuperarse de una mierda como esta... es salir y hacer que los individuos que hicieron esto, paguen.

El discurso del comandante no se diferencia de los que realizan los héroes bélicos de ficción, busca que sus hombres hagan un esfuerzo adicional para conseguir la victoria. El recuerdo de los caídos y el deseo de venganza motivan a los guerreros para pelear una última batalla. El capitán, con sus palabras, apela a los vínculos fraternales de hermandad y al sacrificio hecho por otros miembros de la familia bélica, para que sus hombres dejen el momento de espera y se pongan en marcha tras la pista del enemigo.

En *Armadillo*, los hombres del pelotón son reunidos para informarles que la policía militar ha estado preguntando al comandante Rasmus por lo ocurrido en el último combate. Los padres de algún soldado reclamaron a los altos mandos en Dinamarca por la manera en que actuaban en la unidad de su hijo. Rasmus cuestiona la lealtad del grupo y les pregunta si creen que lo que hicieron en la batalla fue lo correcto o no. La hermandad justifica lo acontecido con el argumento remarcado por el género bélico de que solo los que estuvieron ahí saben realmente lo que ocurrió. Dicen que desde fuera los pueden tomar por sádicos asesinos, pero ante peligrosos hombres armados no tenían otra opción. Rasmus explica que no se arrepiente y que lo que hizo Daniel, fue lo correcto.

Mads y Daniel se confiesan en un momento de espera ante las llamas de una hoguera, hablan sobre lo ocurrido con los talibanes y la versión que tienen en casa. Mads comenta que para las familias puede ser difícil entender cómo se puede matar a alguien. Daniel indica que para entenderlo se debe estar allí y conocer el lugar, “este lugar está jodido” dice, “los que entendemos la guerra somos nosotros”. El soldado sabe que hicieron lo correcto. En filmes como *Black Hawk derribado*, se recalca este pensamiento sobre el cual los hombres de la fraternidad justifican sus acciones, por inhumanas que sean, en nombre del grupo y del deber que tienen que cumplir.

En la película de Scott, Hoot le dice a Matt que cuando regrese no le dirá nada a quienes les pregunten si es un adicto a la guerra. Él no explicará nada porque no lo entenderían, para saberlo tendrían que estar allí, conviviendo y combatiendo con la hermandad. Esta es la misma razón que dan los soldados de *Armadillo* para justificar su actuación, aquella que emplean las agrupaciones de infantería

contemporáneas en el cine, la de la defensa de los hermanos de armas como motivación para morir y matar en la guerra.

7.2.9 La resurrección

Según el modelo de Vogler, esta fase es el clímax de la narración. El héroe antes de volver a su mundo cotidiano necesita tener una experiencia trascendental con la muerte que lo transforme y le permita regresar como un ser renovado. Es necesario que los personajes demuestren que son hombres nuevos, renacidos entre los muertos, purgados para volver a su sociedad.

La reflexión en los momentos de espera, lleva después a la acción en la que los guerreros enseñan sus habilidades de combate. En *Restrepo*, los ataques a los puestos y a las patrullas norteamericanas son constantes, el documental muestra la gran cantidad de ofensivas que tuvieron que librar los jóvenes protagonistas, en las que su superioridad en tecnología y capacidad de reacción quedó probada. No obstante, con un enemigo tan acostumbrado a combatir en sus tierras y tan entregado a sus radicales creencias, fue difícil controlar la zona, en la que se dieron múltiples bajas entre los soldados estadounidenses.

La muerte de Restrepo se dio en una de las primeras patrullas. El soldado recibió dos disparos en el cuello, lo que hizo que se desangrara en el helicóptero camino al hospital. El especialista Steiner recuerda la fatídica noticia y dice: “ya sabes, tu corazón se hunde. Estás hecho mierda. Quiero decir, era ‘Doc’ Restrepo”. El soldado enfatiza el especial cariño que le tenían al hermano caído²⁴³.

Las acciones en memoria de Restrepo, son expresiones de admiración por quien ha conseguido el heroísmo al sacrificar su vida combatiendo en defensa de su grupo. Restrepo, en el mito del viaje a la aventura; cumplió con la función principal del héroe, dejar de ser ego y entregarse en pro de los demás.

²⁴³ Junger explica el motivo por el cual los soldados llegan a estar preparados para sacrificarse en defensa de la familia bélica: “he intentado averiguar cómo alguien llega hasta el punto de arriesgar su vida por otra persona. Cuando se entra en combate el individuo se subyuga al grupo porque esa es la única manera de sobrevivir” (Junger citado por Aguilar, Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307951_850215.html. Fecha de actualización: 9 de abril de 2011. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012).

Al final, cuando la misión en el Korengal está por acabar, Pemble reconoce que en los últimos días no quería que le superaran luchando. Esperaba que los talibanes se acercaran lo suficiente para poder verles cuando los eliminara²⁴⁴. El soldado admite su transformación, mientras se muestran otras secuencias de soldados divirtiéndose en los puestos de vigilancia, haciendo uso de su poderoso arsenal contra el enemigo. Así pues, *Restrepo* evidencia cómo se cumple el proceso heroico. Aquellos que viajaron en busca de la aventura se enfrentaron a la muerte y vencieron. Ahora regresan convertidos en héroes, al igual que lo hizo antes su líder y mentor, el capitán Kearney.

Al cumplirse un año de la muerte de Restrepo, la familia bélica se reúne y homenajea a su héroe sacrificado. Disparan bengalas en la noche y guardan silencio en el sitio donde cayó. Al tiempo, suenan las notas de la guitarra que vuelven a dar paso a la reflexión y a la espera. Ahora se ven los rostros de los jóvenes que regresan marcados por los traumáticos recuerdos de la guerra.

En *Armadillo*, los soldados arremetieron contra los talibanes, motivados por los compañeros caídos, por los rostros en *shock* que observan a los hermanos heridos y por las lamentables imágenes en las que los lugareños huyen de sus casas para salvarse de los combates. El sacrificio de los soldados daneses convirtió a Daniel en un fiero guerrero que no duda en arriesgar su vida para eliminar los peligros que acechan a su unidad. A pesar de los cuestionamientos provenientes desde su país, los soldados que eliminaron a los talibanes moribundos son condecorados entre aplausos.

Mads lee en su puesto de vigilancia los escritos que han dejado otros soldados en las paredes. En algunos se expresa el deseo de volver a su añorada tierra, Dinamarca. El chico reflexiona en silencio sobre las frases que lo rodean. En un simbólico instante, Daniel se divierte junto con otros compañeros bañándose en el río, el alegre momento denota la tranquilidad interior de los soldados cuando

²⁴⁴ Junger, en su libro *Guerra*, reflexiona sobre el pensamiento y las actitudes de los jóvenes con los que convivió en Afganistán: “las cuestiones morales de la guerra no parecen despertar gran interés entre los soldados, y el éxito del conflicto a largo plazo, o su fracaso, tampoco revisten la menor importancia para ellos. Sienten tanta preocupación por este tipo de cosas como un peón de granja por la economía global” (Junger citado por Lobo, Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307955_850215.html. Fecha de actualización: 9 de abril de 2011. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012).

se refrescan y se lanzan al agua. Sin duda, lo que persigue el director Pedersen con esta secuencia es el significado de la purificación necesaria antes del regreso.

7.2.10 El retorno con el elixir

Los héroes regresan a su mundo ordinario, al mismo lugar del que partieron, pero vuelven transformados por la experiencia del viaje. Es como si iniciaran una nueva vida, marcada por el hecho de haber sobrevivido a la muerte. Si pudieron culminar con éxito el proceso heroico, deberán traer consigo aquello que salva a su grupo, algo que beneficia a todos.

En *Restrepo*, los soldados quedaron marcados por las acciones y la muerte²⁴⁵, y tienen que tomar pastillas para dormir, aunque ni así lo logran²⁴⁶. Sin embargo, el capitán Kearney y sus hombres se sienten satisfechos por el trabajo cumplido, regresan a casa sabiendo que obtuvieron un triunfo con la obtención del puesto de avanzada Restrepo, el cual mantuvo su nombre tiempo después del regreso de los soldados. Al final, las imágenes del soldado fallecido representan los sacrificios necesarios para lograr la victoria; no obstante, esta a día de hoy no se ha alcanzado²⁴⁷ y está lejos de conseguirse.

²⁴⁵ Lobo habla sobre los efectos psicológicos que traen las muertes de compañeros descritas por Junger en *Guerra*: “la muerte de los amigos, no la muerte lejana, filosófica, sino la muerte cercana, a un metro, deja en ellos una tristeza profunda. Nunca serán los mismos. Nadie puede compartir lo vivido porque no hay nadie capaz de entender cómo es el infierno. Están condenados a una brutal soledad interior” (Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307955_850215.html Fecha de actualización: 9 de abril de 2011. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012).

²⁴⁶ Sebastian Junger, al convivir con los soldados protagonistas de *Restrepo*, descubrió las impactantes experiencias que viven los jóvenes y los efectos de haber participado en una guerra como la de Afganistán: “Este tipo de trauma es ancestral y los humanos responden así a estas situaciones. Se trata de cicatrices que permanecen siempre: la guerra mental nunca se termina. Cuando has perdido a tus mejores amigos y han caído delante de ti cubiertos en sangre, la idea de una recuperación total es demasiado” (Junger citado por Aguilar, Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307951_850215.html. Fecha de actualización: 9 de abril de 2011. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012).

²⁴⁷ La conclusión a la que llega Torreblanca describe con acierto lo ocurrido después del regreso de los soldados protagonistas a Estados Unidos: “Al menos en Korengal, la estrategia fracasó por completo: después de tanto sacrificio humano y económico, Estados Unidos retiró sus tropas, así que la carretera nunca se construyó, la electricidad sigue sin llegar y los talibanes siguen controlando la zona. En el choque de Korengal entre el ejército tecnológicamente más avanzado del mundo y unos talibanes cuyos esquemas mentales parecen encontrarse congelados en el tiempo, los soldados estadounidenses ganaron todos los combates, pero salieron destrozados psicológicamente. Su justificación para luchar no parece

El discurso bélico tradicional se mantiene, la seguridad de la nación tiene un altísimo precio. El ritual heroico se repite una y otra vez, incluso en el cine documental²⁴⁸, porque forma parte esencial de los valores que defiende la sociedad estadounidense. En *Restrepo*, al igual que en los relatos clásicos de agrupaciones de infantería, el sacrificio hace posible la salvación de la hermandad y del lugar de origen de los guerreros. Para los norteamericanos es fundamental librar la guerra contra el terrorismo, entienden que el mayor ataque sufrido en su propia nación provino de esas tierras inhóspitas en las que, ocultos entre campesinos, se forjan radicales dispuestos a morir cometiendo brutales atentados por el odio que sienten hacia su país.

Por último, En *Armadillo* los soldados regresan a Dinamarca y son recibidos como héroes. Son múltiples las muestras de cariño por parte de las familias, que llevan banderas danesas para homenajear a sus hijos. Así pues, el proceso heroico se confirma, aunque queda en entredicho por los crímenes cometidos²⁴⁹. Los jóvenes que partieron a la aventura regresan con los dones que su sociedad reclamaba, en este caso, mantener el orden social atacando a los aliados del terrorismo. Los héroes transformados por su experiencia bélica han quedado tan marcados que en el caso de Rasmus, Mads y Daniel desean volver cuanto antes a la guerra, ya no pueden vivir sin ella.

Resulta interesante descubrir cómo soldados originarios de distintas naciones viven e interpretan la guerra de modo tan similar. Este es el resultado natural de los imaginarios que se han forjado de los conflictos, dentro de sociedades

otra que la obediencia a las órdenes recibidas y la amistad con el compañero de al lado, un bagaje demasiado escaso para una guerra tan lejana" (Diario El País, [digital] http://elpais.com/diario/2011/05/20/internacional/1305842408_850215.html. Fecha de actualización: 20 de mayo de 2011. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012).

²⁴⁸ Sobre *Restrepo*, Chris Vognar (2010) cree que los consumidores de películas de guerra tienen la expectativa de ver sangre y esperan un clímax dramático, pero que los realizadores de este filme buscaban algo más, la opción de un documental experimental antes que informativo, gracias a las relaciones creadas en la convivencia de periodistas y soldados. El escritor explica la narrativa bélica del documental desde la más íntima cotidianidad del grupo de militares; esto se logró porque Junger y Hetherington se convirtieron con el tiempo en miembros del equipo, hermanos que acompañaron a los combatientes durante las patrullas y que al final consiguieron el punto de vista de quienes luchan motivados por la afinidad con el camarada.

²⁴⁹ Para el director Janus Metz Pedersen, la mitología sobre la que está construida *Armadillo* no se diferencia de la mitología de filmes como *Apocalypse now* o *El cazador*, los cuales relatan historias que impiden la salvación al tratar en cierto sentido el fin de la civilización (Pedersen citado por Sim, 2011).

identificadas con el valor del sacrificio en los campos de batalla. La historia no es lo que aconteció, se trata de interpretaciones alrededor de lo ocurrido, y estas, o lo que es igual, la memoria con la que se les recuerda, se establecen a partir de narraciones que comprometen identidades. Como explica Junger, director de *Restrepo*: “Las experiencias que retrato son eminentemente universales” (Junger citado por Aguilar, www.elpais.com, 9 de abril de 2011)²⁵⁰. Al final, lo que se consigue al introducir una cámara tan cerca de la convivencia en la guerra, es detallar minuciosamente las emociones y las situaciones, haciendo que la película se confunda entre la realidad y la ficción.

8. Conclusiones

8.1 Resultados de la tesis frente a otros estudios sobre el cine bélico de Hollywood.

En la Segunda Guerra Mundial la sociedad estadounidense, necesitada de esperanzas ante el imparable avance de las tropas enemigas en Europa y el Pacífico, recurrió al símbolo cardinal de sus ideales para reafirmar los valores con los que se identificaba. El héroe bélico fue el representante de una nación dispuesta a combatir para lograr la supervivencia, su personificación sirvió para que todos se pusieran en marcha y emularan al modelo que desde siempre había guiado la identidad de las sociedades: aquel que está dispuesto al sacrificio por la salvación de sus hermanos.

Como señala Basinger, en tiempos de la “Buena guerra”, la estructura bélica apoyada en héroes de infantería se estableció como paradigma del género. Los dramas recreados en las trincheras, protagonizados por jóvenes estadounidenses venidos de todos los rincones de la nación, se convirtieron en la fuente de emociones que inspiraron a muchos a alistarse en las distintas fuerzas que combatían lejos de casa. Este mismo modelo narrativo heroico se empleó en otros espacios donde se luchaba contra el enemigo. Así, aparecieron las historias de operaciones aéreas protagonizadas por pilotos de bombarderos y

²⁵⁰ Diario El País [digital] http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307951_850215.html. Fecha de actualización: 9 de abril de 2011. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012.

cazas; y narraciones de guerra naval, donde los combatientes batallaban a bordo de submarinos, barcos y portaviones. Todos estos relatos se cimentaron en la estructura de la convivencia fraternal en la guerra que lleva al sacrificio, y todos funcionaron con el mismo tipo de personaje que sirvió de referente ideológico hasta que finalizó la ofensiva.

Los resultados de esta investigación demuestran que la hermandad clásica de infantería se encuentra hoy influenciada y transformada por los cambios que ha sufrido el héroe bélico, debido a los conflictos en los que participó Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial.

Para Eberwein, las principales novedades del cine bélico de Hollywood se observan en las películas que reconstruyeron la tragedia acaecida en Vietnam. Los filmes *Platoon* y la *Chaqueta metálica* presentan al personaje maligno como un componente más de la fraternidad de infantería, esto divide a la agrupación de combatientes que termina luchando en contra de sí misma, ya que enfrenta el espíritu heroico con la naturaleza asesina del guerrero. En consecuencia, la realización del héroe se vuelve compleja, el personaje solamente logra representar los valores estadounidenses cuando vence al hermano de armas, otro norteamericano que se convirtió en asesino.

Las consecuencias que Vietnam trajo al género bélico se perciben en las películas sobre conflictos contemporáneos. *Jarhead*, *En tierra hostil* o *En el valle de Elah* resaltan la imposibilidad del heroísmo cuando el guerrero se encuentra en medio de conflictos incomprensibles, donde los habitantes reciben al soldado como enemigo invasor y no como un salvador.

Aunque encontramos varios filmes que emplean la estructura clásica de infantería, los que fueron más destacados por los premios Óscar, son aquellos que cuestionan el papel del soldado en las guerras actuales y las razones por las que fueron enviados a combatir. Sin duda, la influencia de la televisión en la opinión desfavorable sobre la Guerra de Vietnam ahora la vemos potenciada por la velocidad y la interactividad de los medios digitales que mostraron miles de veces la muerte de civiles y militares en las guerras de Irak y Afganistán.

El personaje manifiesta ese inconformismo social y lo simboliza al mostrarse vencido por las circunstancias, con ideales que están lejos de cumplirse en lugares en los que el heroísmo clásico no es viable. Esto que señala nuestra investigación es novedoso y significa una actualización frente a las teorías de Eberwein y Basinger, ya que revela al género bélico contemporáneo distante de los relatos tradicionales de sacrificio y gloria a partir de las armas. En la actualidad el cine logra reconstruir el heroísmo clásico sólo cuando el género echa la mirada atrás y rebusca entre las historias de las guerras mundiales, o en sucesos que contaron con aprobación generalizada.

8.2. Pertinencia del tema

Las nuevas narrativas cinematográficas del género bélico revelan el sentir de un pueblo frente a la guerra, demuestran la forma en la que se recuerda un conflicto y el necesario proceso de construcción de memoria que requiere la sociedad para sanar sus heridas. Analizar los relatos bélicos es muy importante, ya que las futuras generaciones comprenderán su historia a partir de personajes que deben demostrar un consenso en el imaginario representado.

8.3. Metodología, hipótesis y objetivos de la investigación

Para dar respuesta a la hipótesis que planteamos en la introducción, tuvimos que emplear los modelos narrativos de Propp y Vogler de funciones del personaje y arquetipos. Comprendimos que todos relatos tienen un origen mítico, cuyo objeto es encarnar el imaginario colectivo de la sociedad y la psicología humana.

Con este argumento, nos dimos a la tarea de interpretar héroes, mentores y villanos en la historia del género bélico. Así descubrimos a la agrupación de infantería como la forma esencial del heroísmo clásico en las películas de guerra. Luego observamos cómo esta primera estructura sirve para que la guerra se lleve a otros espacios y momentos dando origen a los personajes protagónicos de los subgéneros. Prisioneros de guerra, *biopics* o comandos demostraron distintas posibilidades de construcción del relato bélico, pero siempre cumpliendo con la función social del género, la de representar los ideales de un grupo.

Una vez definidas las características que identifican a los personajes del género, analizamos varias películas representativas del cine bélico contemporáneo. Así comprendimos cómo se había transformado, pasando en muchos casos de un héroe clásico a un protagonista frustrado que es incapaz de conseguir el heroísmo.

En cuanto a la hipótesis que planteamos al inicio de la tesis, concluimos que nuestro análisis la confirma. El heroísmo clásico en el género bélico no es viable al representar las guerras modernas, siendo varias las razones por las que el héroe clásico es poco creíble en conflictos como el de Irak.

El héroe de la Segunda Guerra Mundial, modelo de comportamiento y compromiso con su país, demostró tener unos valores claros con los que se identificó fácilmente el público. El soldado era un hombre compasivo y justo, respetuoso de los derechos humanos, religioso y defensor de las víctimas de la guerra. No obstante, el combatiente que lucha en Irak, en el Golfo Pérsico o en Afganistán está perdido, llegó al campo de batalla buscando al visible enemigo de otras guerras y a cambio encontró un pueblo que lo rechazó. Cuando atacó sus objetivos cometió crímenes contra la humanidad; esto destruyó sus valores y lo llevó a convertirse en un asesino. El combatiente de las guerras contemporáneas es un personaje desequilibrado, más instintivo que heroico, capaz de tomarse fotos humillando a prisioneros o de disparar contra los civiles que juró defender. Es un ser motivado por confusos sentimientos de venganza e ira, no por el sacrificio en favor de sus hermanos de armas.

El héroe de las guerras modernas vuelve a casa trastornado. Observa en sus hijos las víctimas que vio morir de manera brutal. Está marcado por el dolor de la guerra y en sus delirios decide acabar con su vida para acallar el permanente sufrimiento.

No es posible en conflictos tan cuestionados socialmente que surja el heroísmo, el imaginario del combatiente no es positivo; este héroe no logra que su grupo busque emularlo. El combatiente actual se aleja del héroe de la Segunda Guerra Mundial, aquel que consiguió el total compromiso de jóvenes que hicieron largas filas para alistarse. De esta manera respondemos la pregunta que nos

formulamos: después de Pearl Harbor Estados Unidos entendió que habían sufrido una acción injustificada, por eso marchó a la guerra. Después del 11/S los norteamericanos no vieron un evidente enemigo, sino el terror que provenía de un lugar incomprensible, en el que se encuentran otros intereses ocultos alejados de la sola defensa de la libertad.

Del mismo modo, consideramos que los objetivos propuestos para la investigación fueron alcanzados. Comprendimos que espacio, tiempo, causa y efecto son los elementos sobre los que se construye el relato y la historia. Analizamos cómo estos pilares de la narrativa son empleados en la construcción de películas bélicas; principalmente nos enfocamos en el elemento causal, el personaje de guerra.

Definimos y empleamos los modelos narrativos de funciones y de arquetipos como fórmulas para interpretar el cine bélico. El origen mítico del personaje planteado por Propp y Vogler nos fue útil en la interpretación del personaje guerrero de la estructura fundamental de infantería y en los subgéneros que analizamos.

Concluimos que los géneros cinematográficos cumplen la función social de representar los imaginarios y los principios de los pueblos, en particular observamos al género bélico en su función de construir memoria, ya que abarca un aspecto tan importante y sensible socialmente como la historia de las guerras.

Señalamos los orígenes del género bélico para su estudio y comenzamos a observarlo desde que se estableció la estructura fundamental, la de la agrupación de infantería de la Segunda Guerra Mundial, a la que consideramos como estructura fundacional del género y del personaje protagonista clásico. Propusimos una nueva categorización partiendo de los atributos que poseen los tipos de personaje bélico. Estas características de los protagonistas nos sirvieron para observar la evolución narrativa del género.

Queda demostrado que las guerras son representadas a partir de la memoria. Es decir, la narrativa bélica es una selección de hechos que conlleva olvidos y que se construye desde la visión actualizada de los pueblos. El cine recuerda con

orgullo a los héroes que combatieron para salvar a su país o cuestiona y señala las razones que llevaron a la catástrofe injustificada, siempre empleando al personaje combatiente o a la víctima civil.

8.4 Resumen de los resultados más importantes

Descubrimos que la estructura fundamental del género bélico, la que reúne a un grupo de soldados de a pie que combaten y conviven en la primera línea de fuego, en la actualidad solo es posible cuando se enfrentan a un enemigo visible que viola los principios fundamentales del héroe. En todo caso, el sacrificio necesario para el heroísmo se dará más en favor de la hermandad forjada durante el relato, y no tanto en nombre de ideologías o banderas.

Es el caso de *Black Hawk derribado*. Ante la hambruna como arma del genocidio, el héroe bélico estadounidense justifica su misión y se moviliza. Un visible enemigo, símbolo del mal, sirve de causa para que la agrupación de infantería se reúna y forme su estructura representativa de la nación norteamericana. En un universo corrupto, el héroe Eversmann (Josh Hartnett) cumple con las funciones señaladas por Propp acompañado de su maestro Hoot (Eric Bana), quien le enseña el camino del necesario sacrificio para conseguir la salvación de su hermandad bélica y para resarcir los valores que defiende occidente. El filme cuenta con una novedad frente a la estructura clásica establecida durante la Segunda Guerra Mundial, la misma que Spielberg usó en *Salvar al soldado Ryan* y que se ha convertido en una constante entre las películas que resaltan el valor del sacrificio en el campo de batalla. Es en los hermanos de armas donde los héroes contemporáneos hallan motivos suficientes para combatir hasta la muerte. Este imaginario justifica la movilización de tropas bajo el argumento de que “solo los que estuvimos allí comprendemos el valor de nuestras acciones”, pensamiento que se repite con frecuencia en *Black Hawk derribado* y primera lección que el maestro ofrece al joven aprendiz para que se convierta en héroe. El principio de combatir en la guerra porque los valores en los que se cree están representados en la hermandad, podría ser un argumento suficiente para que el cine bélico de Hollywood aprobara acciones bélicas de todo tipo. Sin embargo, los filmes ubicados en las guerras de Irak y Afganistán demostraron lo contrario; en estas

el heroísmo clásico es inaceptable, las acciones de los soldados no permiten alcanzar el heroísmo.

Otro reconocido caso de agrupaciones de infantería clásica en el cine contemporáneo es el que propone *Cartas desde Iwo Jima*. Este filme plantea la posibilidad del heroísmo en el bando enemigo. Empleando la estructura de las tropas de a pie, la película regresa a la guerra del Pacífico en uno de los momentos cumbre de las operaciones estadounidenses contra del Imperio del Japón. Pero esta vez lo hace desde la visión de aquel que había sido por regla general el peligroso “enemigo amarillo”, símbolo de maldad y adoctrinamiento que Hollywood unificó para relatar la Segunda Guerra Mundial, Corea y Vietnam, entre otros.

El general Kuribayashi (Ken Watanabe) es el héroe clásico que cumple con el modelo de Propp para mostrarle a sus hombres el camino del sacrificio luchando no como autómatas, sino como soldados que aprenden el valor de la fraternidad en la familia bélica. Al final, los bandos resultan similares a partir de uno de los elementos narrativos propios del sentimentalismo en las trincheras: la comunicación epistolar unifica el heroísmo y descubre que los valores representativos de los Estados Unidos también existen en su enemigo ancestral. Un héroe nipón, formado en Estados Unidos, resarce a su ejército y logra retratar la idea que Clint Eastwood retomaría después encarnando a un viejo veterano de Corea en *Gran Torino* (2008), la de que los ideales estadounidenses se encuentran con mayor facilidad en las tradicionales culturas orientales que en la propia nación defensora de las libertades.

Jarhead es la primera de las películas seleccionadas que aborda la representación de las recientes guerras árabes. La agrupación de infantería viaja en esta ficción a la Guerra del Golfo en 1990, mientras que en la realidad los Estados Unidos buscaban controlar Irak en 2003, año en el que se estrenó el filme.

El relato de *Jarhead* está lleno de referencias a Vietnam, lo que enfatiza el tono de protesta de su discurso, que busca en la memoria del género los elementos con los que puede demostrar su inconformismo con las acciones militares de los

Estados Unidos durante los últimos años. Frases, músicas, imágenes y personajes se refieren de modo permanente a la guerra perdida y a sus consecuencias en el imaginario de la población. Pero aun así, la principal crítica proviene de la estructura narrativa fundamental: la imposibilidad del heroísmo en un lugar que impide el desarrollo de la aventura bélica de los combatientes. Troy (Peter Sarsgaard), el símbolo de la convicción en la tradición militar estadounidense, sufre la desmitificación del personaje cazador, aquel que ancestralmente traspasaba su frontera en busca de la presa para el sacrificio en el espacio sagrado.

Al final, cuando se impide el disparo mortal del francotirador, se genera en él una gran frustración. Esto se demuestra con elementos fálicos que son índice de la masculinidad insatisfecha del guerrero. Troy muere tras su regreso de la guerra, sus ideales heroicos no tienen sentido en un conflicto altamente tecnológico como el del Golfo, por tanto, el héroe de infantería desaparece, fallece al no encontrar ninguna posibilidad de redención.

Otro intento de heroísmo fallido en conflictos del Golfo Pérsico se da en la galardonada *En tierra hostil*. Ubicado en Irak, el sargento James (Jeremy Renner) es un artificiero que personifica a los decididos héroes que dominan el tiempo. Aunque en otros filmes clásicos del género este protagonista habría sido el mentor de sus hombres en el camino del sacrificio, su misión fracasa, ya que la guerra en la que lucha no permite la heroicidad. El rompimiento de la hermandad bélica arruina cualquier posibilidad de proceso heroico, el aprendiz termina aborreciendo al sargento y no emulándolo como se esperaría en una película bélica clásica hollywoodense. De la misma forma, el ayudante del héroe descubre que si muriera en esta guerra no tendría el menor valor simbólico, no se le reconocería su entrega, tan solo dejaría a sus padres sumidos en un profundo dolor porque a nadie más le importaría que se desangrara en el desierto. El discurso de *En tierra hostil* se impregna de la trágica realidad de Irak que impide la transformación de los personajes; sus aventuras se arruinan al ser superados por las funestas circunstancias.

Al final, quien debía ser merecedor del reconocimiento de su sociedad, termina siendo un inadaptado, un adicto a la guerra que es incapaz de regresar a su

hogar. James no puede abandonar la aventura heroica, debe estar siempre en el único lugar donde encuentra sentido su vida, donde intenta personificar sin conseguirlo, un modelo aplaudido en otras épocas.

Después de analizar a los grupos de infantería contemporáneos a partir del método de Propp, examinamos una serie de personajes empleando el modelo narrativo de Christopher Vogler. Así pudimos estudiar los arquetipos dentro de las categorías de *biopic*, comando y veterano, en las que reconocimos los procesos del viaje a la aventura del héroe y la construcción de otros personajes que lo acompañan en su proceso. Los filmes analizados son *El hundimiento* (*biopic*), *Malditos bastardos* (comando) y *En el valle de Elah* (veterano).

Hitler, como si se tratara de una figura expresionista, llevó a Alemania a la destrucción. Convirtió al país en el lugar donde se forjó la ideología responsable del Holocausto y llevó a la humanidad a una de sus peores catástrofes. Desde la perspectiva de la heroína Traudl Junge (Alexandra Maria Lara) en *El hundimiento*, el mentor de los alemanes en realidad resultó ser el arquetipo de la sombra, el maligno que, escondido en un búnker, se quita la máscara del semidiós para revelar que estaba dispuesto a sacrificar hasta el último de sus ciudadanos por un capricho ególatra. La joven secretaria Traudl es la encargada de descubrir al monstruo con su relato; su proceso heroico simboliza el renacer después de la devastación, ella personifica a la Alemania que reconoció los errores y que aun busca redimirse con este *biopic*. Su historia muestra que la nación pagó caro sus culpas y que, a pesar de todo, hubo quienes no acataron las órdenes finales de un cobarde trastornado. Entre las ruinas también existieron héroes que buscaron darle a su país una nueva oportunidad.

Este filme no fue creado en los Estados Unidos, pero resultó interesante y útil en nuestra investigación al demostrar que emplea las herramientas narrativas establecidas por Hollywood para el cine de guerra.

Por su parte, el cine de comandos renació de la mano de Tarantino y lo hizo con dos objetivos: reconstruir la historia de la Segunda Guerra Mundial para dar su versión en la que las víctimas judías consiguen vengarse de sus verdugos, y brindar un homenaje al cine europeo diseñando un universo en el que el cine es

el elemento primordial de las relaciones entre personajes y de los espacios que habitan estos. *Malditos bastardos* recurre a las tradicionales influencias de su director: el *spaghetti-western*, que se observa en las dilatadas secuencias que se solucionan violenta y sorpresivamente, todo acompañado con la música del brillante Ennio Morricone. En esta película el género bélico retoma al combatiente del tipo comando, aquel que es capaz de emplear los métodos del arquetipo maligno para conseguir la victoria.

Tarantino regresa al tema que le obsesiona después del 11/S, la venganza, y viaja al París controlado por los nazis con una historia influenciada por clásicos filmes de operaciones especiales como *Doce del patíbulo* o *El desafío de las águilas*. Para conseguirlo, se vale de dos historias paralelas que forman parte de un mismo relato: la de Shosanna (Mélanie Laurent), la judía justiciera que aprovecha su sala de cine para convertirla en una significativa cámara de gas en donde la pantalla lanza fuego hacia los aterrorizados dirigentes del Reich, como si se tratara del séptimo arte alcanzando la justicia que la historia negó. Y la del teniente Raine (Brad Pitt), el decidido comando que en su sagrada lucha sigue los principios de los antepasados aborígenes norteamericanos, con los que pretende derrotar el mal representado en el brillante coronel Landa (Christoph Waltz). Este arquetipo maligno es el astuto oficial de las SS, hábil para el lenguaje y que controla a los personajes con los que se topa; es el seductor, manipulador e hipócrita que consigue lo que quiere porque se esmera en adelantarse a los demás demostrando ser un investigador sobresaliente. No obstante, Landa es derrotado por el ignorante Raine, quien, a diferencia del coronel nazi, es fiel a sus principios místicos como el héroe bélico que es.

En otro orden de ideas, el excombatiente es el encargado de revelar lo ocurrido en la guerra a su regreso. Sus marcas son la prueba de la tragedia ocurrida en los campos de batalla. El hombre que vuelve convertido en héroe debe purificarse de la sangre y de la muerte, tiene que readaptarse para asumir de nuevo la vida cotidiana en el universo que el soldado juró defender lejos de sus fronteras.

Películas como *Nacido el cuatro de julio* o *Los mejores años de nuestra vida* presentan relatos en los que los veteranos cuestionan o justifican el haber partido a la aventura bélica. En estos, el personaje busca a su regreso una

oportunidad heroica cuando admite un renovado papel en la sociedad a la que pertenece. Existen, sin embargo, historias de veteranos que impiden la salvación simbólica del combatiente. En el caso de Irak la redención resulta imposible por los crímenes perpetrados en el territorio que fueron a liberar. Sobre esto trata *En el valle de Elah*, que aborda la desmitificación del héroe cuando lucha en un conflicto injustificado e ilegal.

El sargento Hank Deerfield (Tommy Lee Jones) es el encargado de averiguar lo que le ocurrió a su hijo, un soldado asesinado de manera brutal cuando volvió de Irak. El veterano héroe no es solo el investigador que enfrenta el dolor por perder a un ser tan querido, también representa los valores que han caracterizado las fraternidades de infantería en el cine de Hollywood.

Al investigar el crimen, el suboficial encuentra que su hijo se convirtió en un asesino a causa de la corrupción de un conflicto en el que se perdieron los valores. Deerfield, paradigma de héroe clásico, tiene que admitir al final la destrucción de su principal ideal, aquel que justifica el sacrificio en la guerra. El veterano descubre cómo la estructura principal del género, la hermandad de infantería, fue la que mató a su hijo salvajemente.

El contundente discurso del filme desmonta cualquier posibilidad de heroísmo en las guerras contemporáneas, y lo hace desde la visión del tipo de combatiente que cree con firmeza en los principios que rigen a los Estados Unidos. Luego de soportar ese duro proceso de transformación, el sargento de Vietnam regresa a su hogar sabiendo que los valores que defendía ya no existen, y que su nación está en una crisis moral en la que jóvenes inocentes terminan convertidos en criminales.

Para finalizar, nuestra investigación se cierra con el análisis de dos documentales de guerra, dos destacadas producciones actuales que se introducen en las entrañas del conflicto en Afganistán y evidencian la convivencia y la lucha de los soldados que cumplen con su misión en una contienda que aún se desarrolla. *Restrepo* y *Armadillo* reflejan la importancia de la construcción mitológica en los relatos de guerra, sus narraciones están marcadas por la estructura establecida por el cine de Hollywood.

Las realidades que se ofrecen de los soldados estadounidenses y daneses se constituyen a partir de procesos heroicos basados en los modelos de ficción que simbolizan la memoria de las guerras. Los relatos con cámaras en los cascos y las confesiones de los soldados en las trincheras toman como ejemplo la filmografía del género, asumen los dos tiempos en los que se dividen las historias de las agrupaciones de infantería: los de la espera sensible en la intimidad de los alojamientos y los de la acción masculina en los momentos del uso de las armas.

En ambos documentales, los héroes comandantes guían a sus hombres por el camino de la transformación heroica. Los jóvenes, influenciados por la fraternidad y por el ejemplo de sus líderes, se convierten en aguerridos combatientes dispuestos al sacrificio en defensa de los valores que les identifican. Así mismo, los soldados narran las consecuencias de vivir experiencias extremas marcadas por la muerte de sus compañeros. Los traumas y las heridas del viaje también se revelan como si se tratara de filmes protagonizados por personajes del tipo veterano. *Restrepo* y *Armadillo* prueban que muchas historias que componen la memoria de las guerras, incluso en el documental, se forman a partir de la estructura esencial del cine bélico de Hollywood. Las representaciones que ofrecen estas piezas cinematográficas poseen el mismo proceso de viaje a la aventura con el que se estableció la morfología bélica, aquel en el que jóvenes soldados se enfrentan a la muerte y transmutan para convertirse en guerreros.

8.5 Visión crítica y limitaciones de la investigación

La investigación logró descifrar la situación actual del personaje en el género bélico. Empleó modelos ya ensayados de análisis narrativo para estudiar la evolución del cine de guerra y determinar cuáles son los atributos que definen a los protagonistas de los campos de batalla.

La tesis consiguió analizar una muestra representativa del cine bélico de Hollywood, gracias a que realizó primero un análisis de la evolución narrativa del personaje en distintos momentos de la historia del siglo XX. Luego, con las herramientas descubiertas en el marco teórico, comparó al héroe clásico de este

tipo de relatos con las posibilidades actuales de narraciones de guerras contemporáneas.

La selección de películas analizadas es amplia y completa, abarca distintas formas de creación de personaje entre las variantes del género. Además, los títulos escogidos fueron reconocidos por la crítica y premiados por importantes asociaciones cinematográficas. Esto asegura que cuentan con el necesario reconocimiento social para que puedan ser tomados como representativos de imaginarios e ideales.

De la misma forma, consideramos que la investigación tiene algunas limitaciones. El estudio comprende una lista suficiente de películas del género bélico hollywoodense, pero entendemos que es necesario ampliar el análisis a otros países que igualmente reconstruyen con relatos la historia de sus guerras. Sólo analizamos el filme alemán *El hundimiento* y el documental danés *Armadillo* como únicos ejemplos fuera de la industria y los realizadores estadounidenses. Lo hicimos para demostrar la influencia de las narrativas de Hollywood en otros países. Sin embargo, para lograr una visión completa de las posibilidades del género y de la construcción de memoria en cuanto a las guerras, se debe tener en cuenta otras narrativas, otros países que recuerden sus tragedias bélicas.

En el futuro nos proponemos encaminar el análisis del personaje bélico a nuevas posibilidades narrativas. Los relatos contemporáneos contruidos para la transmedia ofrecen múltiples alternativas de identificación alrededor de figuras combatientes que se deben estudiar. Estos nuevos personajes forman parte de los imaginarios que se tienen sobre la historia, pero ahora están diseñados para interactuar de distintas maneras con el público.

Por ejemplo, muchos se involucran en las tramas de los videojuegos donde el jugador asume el rol heroico y tiene que desarrollar una serie de situaciones para conseguir cumplir su objetivo. Estos videojuegos se desarrollan en situaciones de guerra y valdría la pena confirmar si tienen influencias del género.

Así mismo, hoy encontramos narrativas para la web como lo son las web series o los webisodios. En redes sociales se forjan imaginarios sobre personajes bélicos provenientes de la literatura, el cine, la televisión e incluso de instituciones que tienen como función la defensa. Igualmente, la televisión actual ofrece varios relatos de distintos géneros protagonizados por combatientes o veteranos. Otra interesante línea de desarrollo de esta investigación, que nos proponemos llevar a cabo, es la de las nuevas posibilidades de la construcción de memoria bélica a partir de la convergencia de medios.

8.6 Resultados inesperados

En el proceso de investigación descubrimos algunos resultados sorprendentes que nos dieron una nueva visión de las narrativas del género bélico y sus personajes. Sin duda, el más llamativo es el que observamos al analizar los dos documentales de guerra contemporáneos. En ambos casos, siendo uno norteamericano y el otro danés, encontramos que están fuertemente influenciados por el modelo bélico hollywoodense.

Restrepo y *Armadillo* cumplen con procesos de evolución heroica muy similares a los del cine bélico de ficción. Sus personajes efectúan los rituales de la convivencia entre hermanos y demuestran los atributos que identifican a los personajes del género. Esto es llamativo cuando se trata de producciones representativas del documental bélico contemporáneo.

Otro resultado inesperado tiene lugar al observar que en muchos filmes bélicos se realiza un homenaje al sacrificio a la vez que se hace apología de la guerra con la realización de imágenes y secuencias espectaculares. No son pocos los casos en que las emociones por el dolor de la muerte van acompañadas de un show de efectos que muestran la guerra como un escenario pleno de acción, muy atractivo visualmente ya que invita a vivir una aventura similar.

8.7 Evaluación e implicación de los resultados

Las narrativas de la guerra están determinadas por el momento en el que se elaboran y por el imaginario que la sociedad tiene del conflicto que se representa. Si se busca comprender la idea que una nación guarda en su

memoria sobre la participación en una situación bélica, se puede interpretar al personaje combatiente como medio de figuración ideológica.

Es innegable la influencia que tiene el cine bélico hollywoodense sobre las narrativas de la guerra a nivel mundial, tanto en la ficción como en el documental. El relato de guerra cuenta con los elementos de construcción del personaje bélico que señalamos en esta tesis, incluso si se trata de narrativas distintas a las cinematográficas, ya que desciframos modelos establecidos a partir de imaginarios universales.

En la actualidad, las agrupaciones de infantería como modelo esencial del género no resaltan el valor del heroísmo sino que son empleadas como medio para cuestionar los enfrentamientos entre occidente y el islamismo. Sólo se consigue que la fraternidad de combatientes sea aprobada cuando el cine echa la vista atrás y recuerda episodios de la historia en los que el heroísmo estaba justificado.

Ahora sabemos que la imposibilidad narrativa del grupo esencial de infantería demuestra el inconformismo y la crítica que una nación hace de sacrificios injustificados. La estructura del género es el medio sobre el cual se realiza un discurso que interpreta el sentir popular.

Un guionista o un realizador que busque resarcir la imagen de soldados en Irak deberá primero demostrar que el héroe está dispuesto a enmendar los crímenes cometidos. El soldado tendrá que luchar en contra de la corrupción de su propio bando. Esto ya lo consiguió Oliver Stone con *Platoon*, donde el héroe combate al enemigo, al exterior y al de su propia fraternidad de armas.

Tal vez lo que vincula a los guerreros de todas las épocas se representa en la primera secuencia de este mismo filme, cuando Chris Taylor, su protagonista lleno de juventud y principios, se cruza con aquel veterano vacío y marcado por la realidad de la muerte.

El mismo Taylor, en los últimos momentos de la película, resume el conflicto que existe en las profundas reflexiones que deja la guerra al joven que sobrevivió y que observó cómo sus valores se replantearon ante la tragedia. La

decisión que debe tomar el guerrero lo puede llevar a dos situaciones posibles: la del héroe dispuesto a sacrificarse por los demás o la del asesino que se manifiesta desde lo más visceral y que busca regocijarse entre la muerte y la venganza.

El dilema de Taylor se da en su lucha interior, la de convertirse en héroe o asesino. Estos dos caminos están representados en sus mentores, los sargentos Barnes y Elias, quienes según Taylor se enfrentan por la “posesión de su alma”, por controlar las acciones y las decisiones del joven combatiente arquetípico de la narrativa bélica estadounidense, quien busca forjarse como hombre en la guerra. Esta lucha interior que vive Taylor es la misma que soporta cada soldado en cada batalla, la que decide si el combatiente se entrega por los demás o se convierte en un criminal.

El cine en adelante deberá seguir construyendo relatos que conmemoren los sacrificios de las guerras, pues la memoria bélica es necesaria para sanar las heridas de una sociedad que ha perdido vidas en combate.

9. Bibliografía

- Aguilar, Andrea. (9 de abril de 2011). Valor de soldado. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307951_850215.html. Recuperado el 12 de noviembre de 2012.
- . (21 de abril de 2011). Tim Hetherington, fotógrafo de guerra. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/04/21/necrologicas/1303336802_850215.html. Recuperado el 12 de noviembre de 2012.
- Alba, Gabriel. (2001). Métodos de análisis de los mensajes. *Colección de Cuadernos Ocasionales*, Vol. 4, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Altares, Guillermo. (1999). *Esto es un infierno. Los personajes del cine bélico*. Madrid: Alianza Editorial.
- . (26 de diciembre de 2010). Una historia de guerra. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/12/26/radiotv/1293318004_850215.html. Recuperado el 12 de noviembre de 2012.
- Altman, Rick. (2010). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Aresté, José María. (1998). *En busca de William Wyler*. Madrid: Rialp.
- Augros, Joël. (2000). *El dinero de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel., & Vernet, Marc. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques., & Marie, Michel. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Auster, Albert. (2002). Saving Private Ryan and American Triumphalism. *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 30, No. 2, pp. 98-104.
- Ayuso, Rocío. (18 de enero de 2008). La extrema derecha ha secuestrado Estados Unidos. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/01/18/cine/1200610801_850215.html. Recuperado el 12 de noviembre de 2012.
- Baer, Alejandro. (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo Veintiuno Editores.

- Barnett, Vincent. (2007). Dualling for Judy: the concept of the double in the films of Kim Novak. *Film History*, Vol. 19, No. 1, pp. 86-101.
- Basinger, Jeanine. (2003). *The World War II combat film. Anatomy of a genre*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Benson-Allott, Caitlin. (2010). Undoing violence: politics, genre, and duration in Kathryn Bigelow's cinema. *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 2, pp. 33-43.
- Bordwell, David. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- _____. & Thompson, Kristin. (2002). *Arte cinematográfico* (Título original: *Film Art*). México: McGraw-Hill.
- _____. Thompson, Kristin., & Staiger, Janet. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bou, Núria., & Pérez, Xavier. (2000). *El tiempo del héroe*. Barcelona: Paidós.
- Boyero, Carlos. (18 de enero de 2008). Cuerpo y alma. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/01/18/cine/1200610805_850215.html. Recuperado el 13 de febrero de 2011.
- _____. (5 de septiembre de 2008). El miedo del artificiero ante la bomba. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/09/05/cine/1220565602_850215.html. Recuperado el 5 de septiembre de 2008.
- Braudy, Leo. (2010). Near dark: an appreciation. *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 2, pp. 29-32.
- Brent, Robert. (2008). Hollywood's D-Day from the perspective of the 1960s and 1990s. En: P.C. Rollins & J. E. O'Connor (Eds.). *Why we fought. America's wars in film and history*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Broderick, Suzanne. (1997). Tough 'Ombres and battleground: the reel war and the real war. *Film & History*, Vol. 27, No. 1/4, pp. 62-67.
- Budra, Paul. (1990). Rambo in the garden: the POW film as a pastoral. *Literature Film Quarterly*, Vol. 18, No. 3, pp. 188-192.

- Burleigh, Michael. (2003). *El Tercer Reich. Una nueva historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Cahir, Linda. (1992). Narratological parallels in Joseph Conrad's "Heart of darkness" and Francis Ford Coppola's "Apocalypse Now". *Literature Film Quarterly*, Vol. 20, No. 3, pp. 181-187.
- Calvo, Roy, José. (9 de julio de 2006). Los mandos de los "marines" en Irak hicieron la vista gorda sobre la matanza de Haditha. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/07/09/internacional/1152396001_850215.html. Recuperado el 12 de septiembre de 2012.
- Campbell, John. (1993). *La Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Aguilar.
- Casetti, Francesco., & Di Chio, Federico. (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Celis, Bárbara. (28 de junio de 2010). Afganistán y el general McChrystal, también en el cine. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/06/28/actualidad/1277676004_850215.html. Recuperado el 26 de octubre de 2012.
- Cercas, Javier. (18 de abril de 2008). Una cuestión de honor. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/04/18/eps/1208500008_850215.html. Recuperado el 10 de octubre de 2012.
- Chatman, Seymour. (1990). *Historia y discurso*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Chown, Jeffrey. (2008). Documentary and the Iraq War, a new genre for new realities. En: P. C. Rollins & J. E. O'Connor (Eds.). *Why we fought. America's wars in film and history*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Ciment, Michel. (2000). *Kubrick*. Madrid: Ediciones Akal.
- Clarke, E. A. (2006). Ideal heroes: nostalgic constructions of masculinity in "Tigerland" and "We were soldiers". *Literature Film Quarterly*, Vol. 34, No. 1, pp. 19-26.
- Clover, Joshua. (2010). Allegory bomb. *Film Quarterly*, Vol. 63, No. 2, pp. 8-9.
- Comas, Ángel. (2004). *William Wyler. Su obra, su época*. Madrid: T & B Editores.

- Corral, Juan. (2005). *Quentin Tarantino: excesos y cinefilia*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Cowie, Peter. (2001). *El libro de Apocalypse Now: La historia de una película mítica*. Barcelona: Paidós.
- Cuenca, José Manuel. (1989). *Historia de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Espasa-Universidad.
- Cueto, Roberto. (2009). Queridísimos verdugos. *Cahiers du Cinema España*, No. 26, pp. 20-21.
- Cull, Nicholas. (2002). Great escapes: "Englishness" and the prisoner of war genre. *Film History*, Vol. 14, No. 3/4, pp. 282-295.
- Cunningham, Douglas. (2010). Explosive structure: fragmenting the new modernist war narrative in the Hurt Locker. *CineAction*, No. 81, pp. 2-10.
- Diel, Paul. (1985). *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor.
- Doneson, Judith. (2002). *The Holocaust in American film*. Nueva York: Syracuse University Press.
- Eberwein, Robert (Ed.). (2005). *The war Film*. New Brunswick: N. J., Rutgers UP.
- _____. (2007). *Armed forces: masculinity and sexuality in the American war film*. New Jersey: Rutgers.
- _____. (2010). *The Hollywood war film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Eisner, Lotte. (1996). *La pantalla demoniaca*. Madrid: Cátedra.
- Feldman, Simón. (2010). *Guion argumental. Guion documental*. Barcelona: Gedisa.
- García Jiménez, Jesús. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Garson, Charlotte., & Méranger, Thierry. (2009). Si tenemos la película no hace falta dinamita (entrevista a Quentin Tarantino). *Cahiers du Cinema España*, No. 26, pp. 8-15.

- Gates, Philippa. (2005). Fighting the good fight: the real and the moral in the contemporary Hollywood kombat film. *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 22, No. 4, pp. 297-310.
- Gaudreault, André., & Jost, Francois. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- González, José Félix. (2007). *El héroe del wéstern crepuscular, dinosaurios de Sam Peckinpah*. Madrid: Fundamentos.
- González-Fierro, Francisco Javier. (2008). *Toda la Guerra del Vietnam en cine y televisión*. Madrid: Arkadin.
- Gubern, Román. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Guzmán Parra, Vanesa., & Vila Oblitas, José. (2010). Influencia del *spaguetti-western* en *Malditos bastardos* de Quentin Tarantino. *Área Abierta*, No. 26, pp. 1-17.
- Haase, Christine. (2006). Ready for his close-up? Representing Hitler in *Der Untergang* (Downfall, 2004). *Studies in European Cinema*, Vol. 3, No. 3, pp. 189-199.
- Hagen, William. (1987). *Apocalypse now: Joseph Conrad y la guerra televisiva*. En: P. C. Rollins (Comp.). *Hollywood: el cine como fuente histórica*. Buenos Aires: Fraterna.
- Herederó, Carlos. (2009). Pulp (History) Fiction. *Cahiers du Cinema España*, No. 26, pp. 16-18.
- Heymann, Danièle. (2005). El Vietnam de Stanley Kubrick. En: A. Castle (Ed.). *Los archivos personales de Stanley Kubrick*. Italia: Taschen.
- Hill, Rodney. (2005). La chaqueta metálica. En: A. Castle (Ed.). *Los archivos personales de Stanley Kubrick*, Italia: Taschen.
- Hodgkins, John. (2002). In the wake of *Desert Storm*: a consideration of modern World War II films. *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 30, No. 2, pp. 74-84.
- Höhne, Heinz. (1969). *La orden de la calavera, historia de las SS*. Barcelona: Plaza & Janes.

- Huerta, Miguel. (2008). Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11-S. *Comunicación y Sociedad*, Vol. 21, No. 1, pp. 81-102.
- _____, & Sangro, Pedro. (2006). *Guion de ficción en cine. Planteamiento, nudo y desenlace*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Isolde, Standish. (2000). *Myth and masculinity in the japanese cinema: towards a political reading of the "Tragic hero"*. Richmond, Virginia: Curzon Press.
- Jermyn, Deborah., & Redmond, Sean. (2003). *The cinema of Kathryn Bigelow, Hollywood transgressor*. London: Wallflower Press.
- Jewers, Caroline. (2000). Heroes and heroin: from true romance to Pulp Fiction. *Journal of Popular Culture*, Vol. 33, No. 4, pp. 39-61.
- Jung, Carl Gustav. (1981). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós.
- Keane, Colleen. (2010). Director as "Adrenaline Junkie" take two. *Metro, St Kilda*, No. 165, pp. 122-127.
- Klein, Stephen. (2005). Public character and the simulacrum: the construction of the soldier patriot and citizen agency in *Black Hawk Down*. *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 22, No. 5, pp. 427-449.
- Kracauer, Siegfried. (1995). *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós.
- Lobo, Ramón. (9 de abril de 2011). Matar o morir. Disponible en:
http://elpais.com/diario/2011/04/09/babelia/1302307955_850215.html.
 Recuperado el 12 de noviembre de 2012.
- Locke, Brian. (2008). Strange fruit: white, black, and asian in the World War II combat film Bataan. *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 36, No. 1, pp. 9-20.
- Lozano Aguilar, Arturo. (2007). De Ohrdruf a Auschwitz: un imaginario para el mal. *Archivos de la Filmoteca*, No. 55, pp. 58-79.

- Macdonald, Kevin. (4 de abril de 2011) In the firing line: A grunt's eye view of war. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/film/2011/apr/04/war-films>.
Recuperado el 12 de noviembre de 2012.
- Martin, Adrian. (2009). La venganza es inútil. *Cahiers du Cinema España*, No. 26, pp. 6-7.
- Matheson, Sue. (2009). Individualism, Bentham's panopticon, and counterculture in Robert Aldrich's *The dirty dozen* (1967). *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 36, No. 4, pp. 180-189.
- McKee, Robert. (2011). *El guion, sustancia estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Mena, José Luís., & Cuesta, Javier. (2002). *Las cien mejores películas del cine bélico*. Madrid: Cacitel.
- Metz, Christian. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- Mínguez, Norberto. (1998). *La novela y el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- _____. (2006). Historia y memoria en el documental español contemporáneo. *Revista de Occidente*, julio-agosto, No. 302-303, pp. 80-99.
- Monge, Yolanda. (9 de febrero de 2013). Un héroe americano vulnerable. Disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/09/actualidad/1360445774_301082.html. Recuperado el 12 de noviembre de 2012.
- Mongin, Olivier. (1999). *Violencia y cine contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Monterde, José Enrique. (2001). Realidad, realismo y documental en el cine español. En: J. M. Català, J. Cerdán & C. Torreiro (Coords.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- Muruzábal, Amaya. (2009). Las rupturas de la historia en la evolución del cine de guerra estadounidense. En: P. Fernández Toledo (Ed.). *Rompiendo*

moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XX. Sevilla: Comunicación Social.

Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Barcelona: Paidós.

Ohnuki-Tierney, Emiko. (2007). Letters to the past: Iwo Jima and Japanese memory. *Media Development*, Vol. 54, No. 4, pp. 17-10.

Paris, Michael. (1997). Democracy goes to war: *Air force* (1943). *Film & History*, Vol. 27, No. 1/4, pp. 48-52.

Peace, Nick. (1979). The deer hunter and the demythification of the American hero. *Literature Film Quarterly*, Vol. 7, No. 4, pp. 254-259.

Pérez, Pablo. (2004). *El cine melodramático*, Barcelona: Paidós.

Pérez, Xavier. (2006). Los argumentos universales: un instrumento para el guion. En: M. A. Huerta & P. Sangro (Eds.). *Guion de ficción en cine.* Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

Pezzella, Mario. (2004). *Estética del cine.* Madrid: Machado Libros.

Pinel, Vincent. (2009). *Los géneros cinematográficos.* Barcelona: Robinbook.

Piotrovski, Adrian. (1998). Hacia una teoría de los cine-géneros. En: F. Albèra (Comp.). *Los formalistas rusos y el cine.* Barcelona: Paidós Comunicación.

Price, Stuart. (2005). American mentality? Trauma, imperialism and the authentic veteran in mainstream Hollywood narrative. *Journal of Media Practice*, Vol. 6, No. 2, pp. 83-91.

Propp, Vladímir. (1981). *Morfología del cuento* (Título original: *Morfologija Skazky*). Madrid: Fundamentos.

Quintana, Ángel. (2009). El tiempo dilatado. *Cahiers du Cinema España*, No. 26, pp. 18-19.

Rijsdijk, Ian-Malcolm. (2011). Terrence Malick's the thin red line: some historical considerations. *Film & History*, Vol. 41, No. 1, pp. 26-47.

Roch, Edmond. (2008). *Películas clave del cine bélico.* Barcelona: Robinbook, S.L.

- Rodríguez, Hilario. (2006). *El cine bélico, la guerra y sus personajes*. Barcelona: Paidós.
- Rollins, Peter. (1987). Ideología y retórica fílmica. En: P. Rollins (Comp.). *Hollywood: el cine como fuente histórica*. Buenos Aires: Fraterna.
- Sánchez Noriega, José Luis. (2003). *Historia del cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (2006). Veintinueve reflexiones sobre las adaptaciones literarias para uso de guionistas. En: M. A. Huerta & P. Sangro (Eds.). *Guion de ficción en cine*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Sánchez, Sergi., Jordi, Batlle., Philipp., Engel, Nando, Salvá., & Manuel, Yáñez. (2006). *Cuadernos de cine fotogramas*. Barcelona: Comunicación y Publicaciones.
- Sánchez-Biosca, Vicente. (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- _____. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- _____. (2006). Conflicto y guion cinematográfico. En: M. A. Huerta & P. Sangro (Eds.). *Guion de ficción en cine*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- _____. (2009). Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S. *Revista Latina de Comunicación Social*, Vol. 12, No. 64, diciembre, pp. 1 /12.
- Sand, Shlomo. (2004). *El siglo XX en pantalla*. Barcelona: Crítica.
- Shelton Lawrence, John., & McGarrahan, John. (2008). Operation Restore Honor in *Black Hawk Down*. En: P. C. Rollins & J. E. O'Connor (Eds.). *Why we fought*. Kentucky: The University press of Kentucky.
- Sim, Gerald. (2011). A gray zone between documentary and fiction: interview with Janus Metz. *Film Quarterly*, Vol. 65, No. 1, pp. 17-24.

- Snyder, Blake. (2010). *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guion*. Barcelona: Alba Editorial.
- Stam, Robert., Burgoyne, Robert., & Flitterman-Lewis, Sandy. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Tarantino, Quentin. (2009). *Malditos bastardos*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Taubin, Amy. (2009). Hard wire. *Film comment New York*, Vol. 45, No. 3, mayo, pp. 30-35.
- Toplin, Robert Brent. (2008). Hollywood's D-Day from the perspective of the 1960s and 1990s. En: P. C. Rollins & J. E. O'Connor (Eds.). *Why we fought*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Torreblanca, José Ignacio. (20 de mayo de 2011). Afganistán sin Bin Laden.
Disponible en:
http://elpais.com/diario/2011/05/20/internacional/1305842408_850215.html. Recuperado el 8 de junio de 2011.
- Tzu, Sun. (2010). *El arte de la guerra*. Madrid: Edaf.
- Vogler, Christopher. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: Robinbook.
- Vognar, Chris. (2010). Noticing quietly amid the battles of war. *Nieman Reports*, Vol. 64, No. 3, pp. 67-68.
- Young, Charles. (1998). Missing action: POW films, brainwashing and the Korean War, 1954-1968. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 18, No. 1, marzo, pp. 49-74.
- Walsh, Susie. (2005). Friendly fire: epistolary voice-over in Terrence Malick's the thin red line. *Literature Film Quarterly*, Vol. 33, No. 4 pp. 306-312.
- Westwell, Guy. (2006). *War cinema: Hollywood on the front line*. London: Wallflower.
- Woodman, Brian. (2001). Represented in the margins: images of african american soldiers in Vietnam War combat films. *Journal of Film & Video*, Vol. 53, No. 2/3, Verano/Otoño, pp. 38-60.

_____. (2003). A Hollywood war of wills: cinematic representation of Vietnamese super-soldiers and America's defeat in the war. *Journal of Film & Video*, Vol. 55, No. 2/3, Verano/Otoño, pp. 44-58.

Zizek, Slavoj. (24 de marzo de 2010). Boinas verdes con rostro humano.

Disponible en:

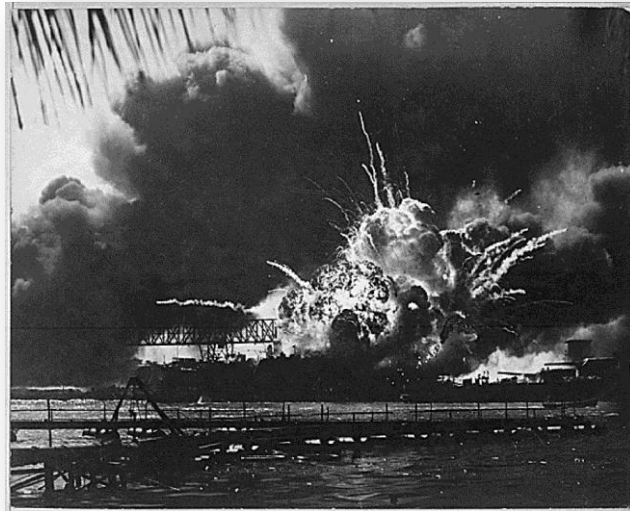
[http://elpais.com/diario/2010/03/24/opinion/1269385212_850215.htm](http://elpais.com/diario/2010/03/24/opinion/1269385212_850215.html)

l.

Recuperado el 8 de junio de 2011.

10. Anexos

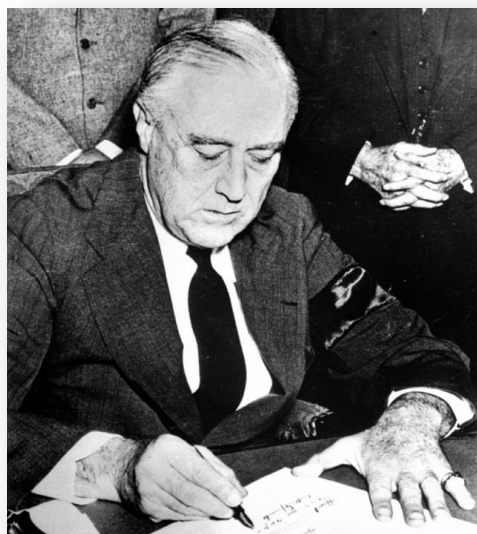
Imágenes



Explosiones durante el bombardeo a Pearl Harbor en 1941



Titulares de la prensa estadounidense después del ataque



El presidente Roosevelt firma la declaración de guerra contra el Imperio del Japón



Propaganda japonesa contra el enemigo estadounidense^{*251}

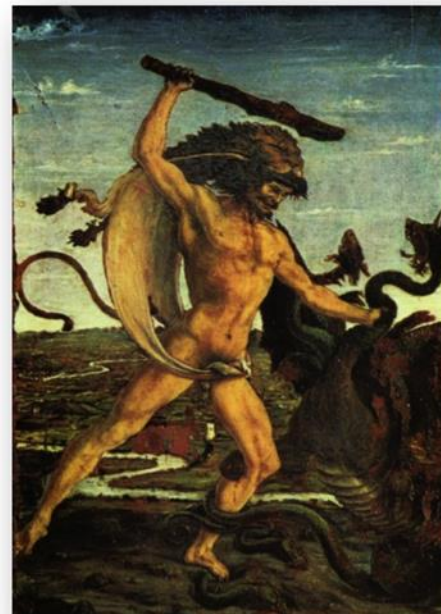
²⁵¹ *Imágenes originales tomadas para esta tesis doctoral



***Shoulder Arms* de Charles Chaplin, película que trata la Primera Guerra Mundial**



*Perseo con la cabeza de Medusa de Benvenuto Cellini. Florencia.**



Hércules y la Hidra de Antonio Pollaiuolo. Florencia.



El veterano Ryan ante la tumba del capitán Miller en *Salvar al soldado Ryan*



Cementerio estadounidense en Normandía, Colleville-sur-Mer *

Algunos héroes bélicos



El marine Ron Kovic en *Nacido el cuatro de julio*



Oscar Schindler en *La lista de Schindler*



El capitán Nelson en *Objetivo: Birmania*



El general Patton en *Patton*



El mentor Kurtz con el héroe Willard en *Apocalypse Now*



Amon Goeth, la sombra en *La lista de Schindler*



Bugs Bunny, el arquetipo embaucador, se mofa del enemigo japonés durante la Segunda Guerra Mundial.



Un clásico embaucador, Chaplin en *El gran dictador*.



Fotografía aérea del desembarco en Francia



La travesía del primer umbral en *Salvar al soldado Ryan*



Baterías alemanas que vigilan la frontera del mundo al que los aliados tuvieron que viajar a combatir. Longues-sur-Mer.*



Puesto de vigilancia alemán. Pointe du Hoc.*



Miller y Horvath razonan sobre quedarse en la aventura hasta el final.



Soldado Ryan, el aprendiz de héroe.



Ryan es testigo del sacrificio de su capitán, el héroe Miller.



La muerte en las playas de Normandía.



Techo de la capilla en el Cementerio estadounidense de Normandía. La libertad otorga el heroísmo por el sacrificio del guerrero.*



El dolor por la muerte del hermano de armas.



**Tumba de un soldado desconocido. Cementerio estadounidense de Normandía.
Colleville-sur-Mer ***



Representación de Estados Unidos en *Salvar al soldado Ryan*: rebelde soldado de Brooklyn, soldado judío, religioso soldado de estado sureño, estricto sargento mentor, entre otros.



Iva Toguri d'Aquino, protagonista de los programas radiales *Tokio rose*



La presentadora Mildred Elizabeth Gillars del programa nazi *Home Sweet Home Hour*



Fotograma de *Burial of the Maine victims*, película sobre la guerra hispano-estadounidense



Otra imagen del conflicto en Cuba, la bandera estadounidense en *Raising Old Glory Over Morro Castle*



Tropas de infantería en *Guadalcanal*



Dentro del submarino en *Destino: Tokio*



Pilotando un bombardero en *Treinta segundos sobre Tokio*



La de *Bataan* es una de las agrupaciones clásicas de infantería creadas durante la Segunda Guerra Mundial



Un grupo de infantería más reciente para televisión, pero que guarda el modelo clásico en *The Pacific*



***El submarino*, una de las más destacadas películas de guerra alemanas construida con los elementos de la hermandad bélica clásica**



**Característicos personajes femeninos en las historias de pilotos.
Fotograma de *La batalla de Inglaterra***



**Los marinos de superficie tienen la oportunidad de relacionarse con
figuras femeninas en *No eran imprescindibles***



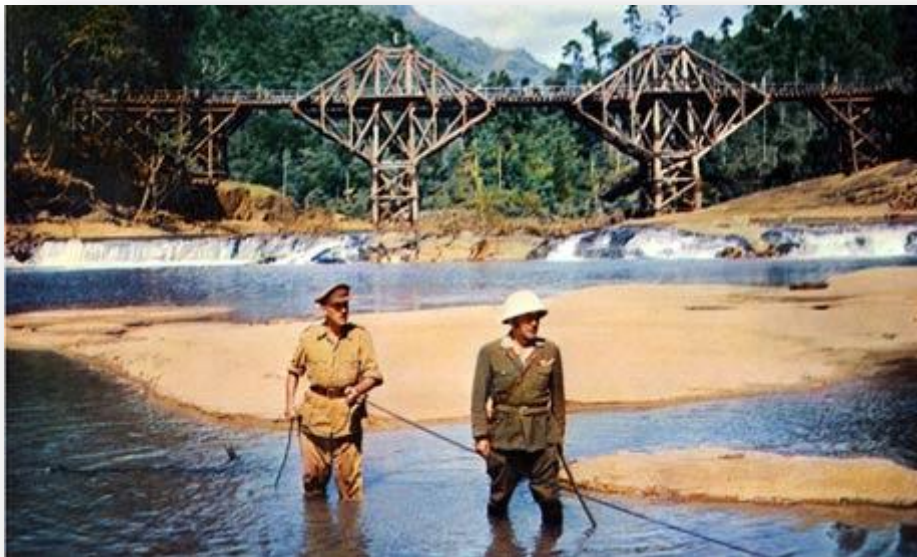
El marino cocinero que hace las veces de bufón, pero que también sirve de mentor para los militares del navío



El sargento Zack y el niño, protagonistas de *Casco de acero*



El capitán Hiltz planea su escape en *La gran evasión*



Un héroe mentor, confundido por lo insensato de la guerra, termina ayudando al enemigo japonés en *El puente sobre el río Kwai*



John Wayne como el coronel Vandervoort, una de las muchas estrellas de Hollywood en *El día más largo*



La polémica historia de uno de los generales norteamericanos más destacados durante la Segunda Guerra Mundial en *Patton*



***Rommel, el zorro del desierto* quiso demostrar que no todos los alemanes eran como Hitler**



El capitán Mallory y el cabo Miller disfrazados de la sombra en *Los cañones de Navarone*



El rebelde y experto héroe del *dirty group*, el mayor Reisman en *Doce del patíbulo*



Héroes que buscan engañar al enemigo nazi en su propio territorio en *El desafío de las águilas*



Los militares comandos, personajes renegados que protagonizaron filmes bélicos cuando en realidad se combatía en Vietnam



El adoctrinado asesino de las SS en *El desafío de las águilas*



El comando asume la máscara de la sombra para vencerle en *El desafío de las águilas*



**Imágenes que revelaron la brutal realidad de lo que ocurría en Vietnam:
ejecución del guerrillero vietcong**



**Reconocida imagen de las víctimas en Vietnam: la niña huyendo con su
cuerpo quemado por el NAPALM**



El juego de la ruleta rusa y el azar de la muerte en *El cazador*



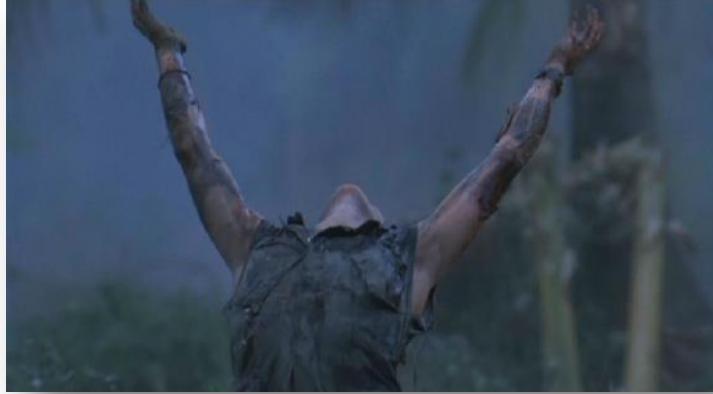
El grupo de amigos canta al finalizar la aventura bélica tratando de mantener los valores perdidos en *El cazador*



Chris Taylor y la lucha de sus dos “padres” por el alma del joven soldado, tema central de *Platoon*



La principal fractura del género bélico clásico, cuando la sombra se ubica dentro de la fraternidad bélica. El maligno sargento Barnes en *Platoon*



Sacrificio del sargento Elías con evidentes connotaciones religiosas en *Platoon*



La deshumanización de Joker comienza con el corte de pelo en *La chaqueta metálica*



El soldado Pyle se transforma en asesino cuando su mentor Hartman hace que pierda la razón



Joker y la fraternidad bélica marchan al ritmo de una canción infantil, se han convertido en instintivos combatientes dentro del juego de la guerra



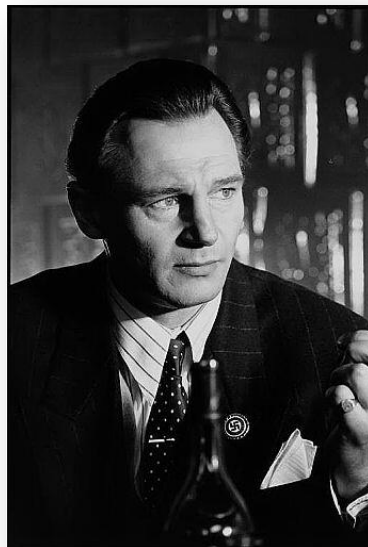
Ron Kovic, el veterano que enfrenta el rechazo y que busca redimir a quienes lucharon en Vietnam. *Nacido el 4 de julio*



Luke Martin fue otro combatiente que buscó su identidad como héroe en Vietnam y quedó marcado por las heridas de la guerra en *El regreso*



***Holocausto* fue la serie que en Estados Unidos cambió el imaginario sobre la tragedia judía e inspiró a realizadores como Spielberg**



La historia de Oscar Schindler es una de las más reconocidas narrativas sobre la memoria del Holocausto



El joven sargento Matt Eversmann es el héroe que aprende la importancia del sacrificio en nombre de la fraternidad bélica en *Black Hawk derribado*



El experimentado sargento “Hoot” Gibson le enseña al joven Eversmann el heroísmo que conlleva liderar un grupo de combatientes



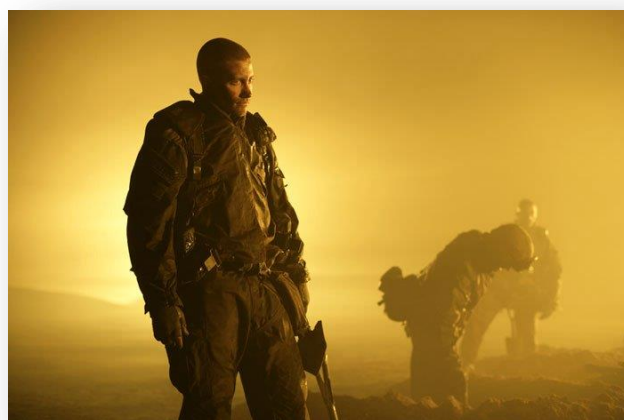
El director Clint Eastwood junto con la traductora y el protagonista de *Cartas desde Iwo Jima*. El general Kuribayashi representa una nueva visión heroica del tradicional enemigo



El soldado Saigo en de la intimidad de las cuevas, donde las cartas relatan las sensibles confesiones de los combatientes ante el inminente sacrificio



La hermandad bélica en *Jarhead* está marcada por el recuerdo de Vietnam y por la imposibilidad del heroísmo en un conflicto demasiado rápido, inalcanzable para el héroe



Swofford el joven combatiente que busca el heroísmo en un desierto apocalíptico en el que llueve petróleo, donde no existen razones para el sacrificio



El sargento William James es un adicto a la guerra, experto artificiero que se enfrenta a un universo imposible para el heroísmo clásico, *En tierra hostil*



En Irak no se encuentran los motivos emocionales para que la fraternidad bélica busque emular a su héroe. James es cuestionado por sus hombres al ponerlos siempre en peligro



Traudl Junge es la joven secretaria que descubre al asesino traidor que se ocultaba tras la imagen de héroe mentor en *El hundimiento*



Hitler en medio de su locura mantiene la idea de una Alemania nazi mientras que el país sufre la destrucción total causada por el egoísmo del cínico líder



El teniente Aldo Raine es el rebelde héroe comando que emplea métodos extremos para ganar la guerra en *Malditos bastardos*



La joven Shosanna emplea el cine para conseguir la venganza judía en una secuencia que recuerda el final de otra película de comandos: *Doce del patíbulo*



El coronel Hans Landa es el enemigo nazi que controla el territorio con el perfecto manejo de los idiomas. Es la sombra que investiga y manipula de forma sobresaliente



El veterano Hank Deerfield investiga el asesinato de su hijo y descubre la desintegración de la hermandad de infantería. *En el valle de Elah*



La de Chris Kyle es la trágica historia de muchos veteranos que regresan marcados por la guerra, fue asesinado por un hermano de armas que sufre las heridas psicológicas que le dejó Irak



Tim Hetherington (derecha), fotógrafo que dirigió con Sebastian Junger el documental *Restrepo* sobre los soldados que combaten en Afganistán. Murió en Libia cuando cubría el conflicto que derrocó a Muamar el Gadafi



La fraternidad bélica siempre dispuesta al combate en *Restrepo*



Los soldados de Armadillo se confiesan con su hermandad en la intimidad del alojamiento



Soldados daneses cumplen el proceso del viaje heroico, al igual que los relatos hollywoodenses en *Armadillo*